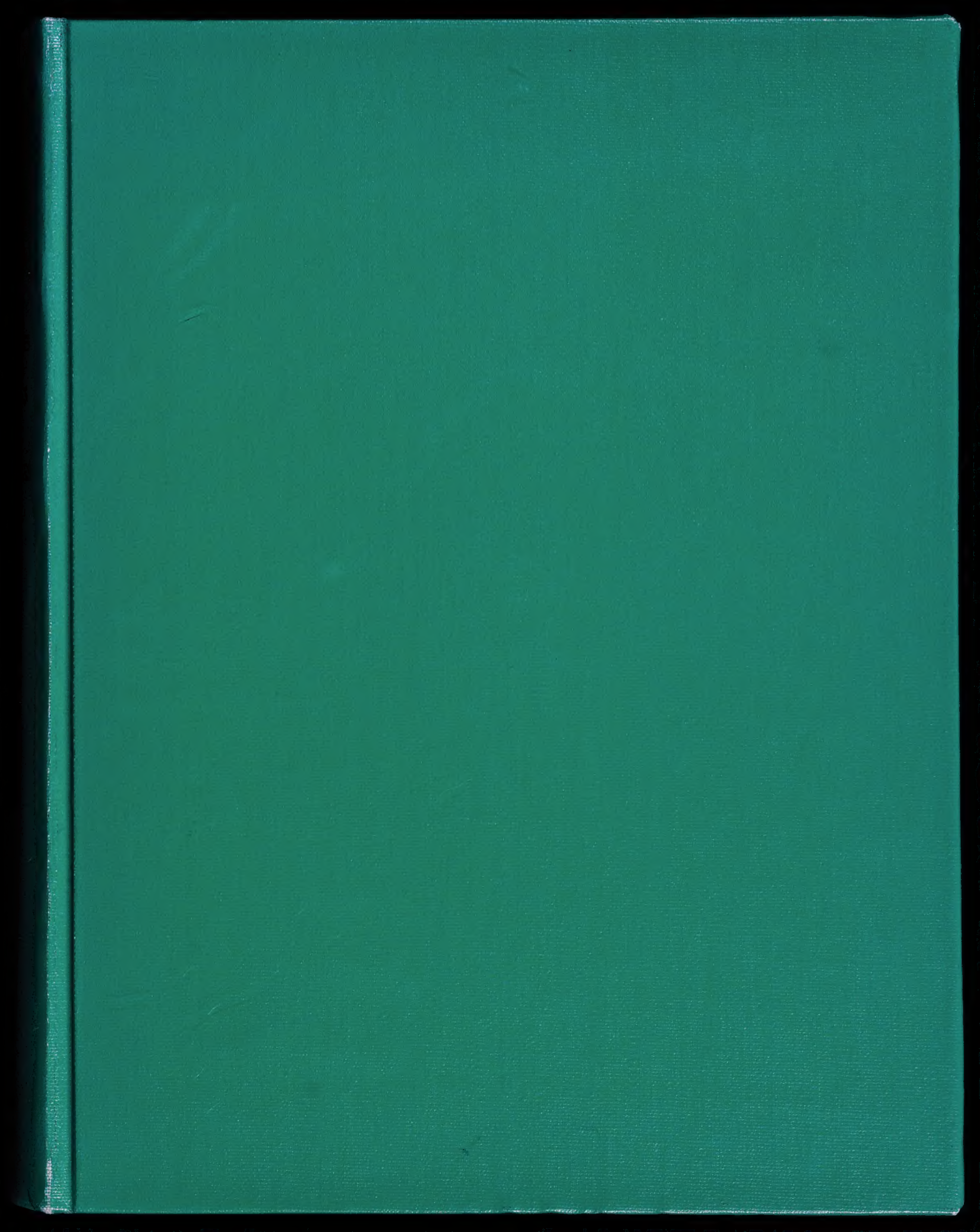
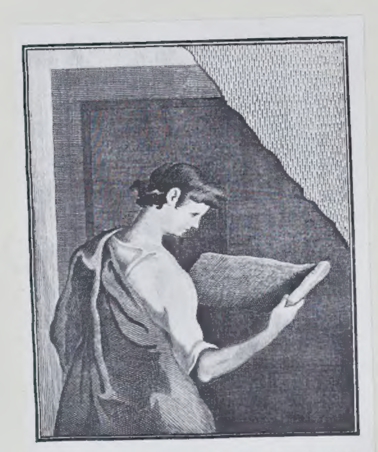




F. DE MÉLY

LES MINIATURISTES

MCMXIII

LES PRIMITIFS

ET

LEURS SIGNATURES

TIRÉ A 400 EXEMPLAIRES NUMÉROTÉS.

N°

F. DE MÉLY

LES PRIMITIFS

ET

LEURS SIGNATURES



LES MINIATURISTES



Henris ot non lenlumineur
Dex le gardie de deshouneur

(1295)

PARIS

LIBRAIRIE PAUL GEUTHNER

13, RUE JACOB, VI[e]

MCMXIII

PRINCIPAUX TRAVAUX DE M. F. DE MÉLY

Quatre mois en Russie. Paris, Hachette, dans le *Tour du Monde*, in-4, 1878.

La Céramique italienne. Paris, Didot, in-8, 1884.

Le Trésor de Chartres. Paris, Picard, gr. in-8, 1886.

Le Grand Camée de Vienne. Paris, Lévy, gr. in-4, 1886.

Études iconographiques sur les vitraux de la cathédrale de Chartres. 1888 (Extrait de la *Revue de l'Art chrétien*).

Le Musée de Lisieux. Paris, Plon, in-4, 1892 (Extrait de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*).

Esquisse topographique de Constantinople du docteur E. Mordtmann, avec le grand plan de Constantinople. Lille, Desclée, in-4, 1892.

Bibliographie générale des inventaires imprimés (en collaboration avec M. Edm. Bishop), publiée par le Ministère de l'Instruction publique. Paris, Leroux, 3 vol. in-8, 1892-1894.

Strabon et le Phylloxera. L'Ampelitis. Paris, Société des Agriculteurs de France, in-8, 1893.

L'Alchimie chez les Chinois et l'Alchimie grecque, Paris, Imprimerie nationale, in-8, 1895.

Les Lapidaires de l'Antiquité et du Moyen Age (Ouvrage publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et de l'Académie des Sciences).

T. I. — *Le Lapidaire chinois* Wa Kan San Tsai Dzou Ye (avec la collaboration de M. Courel). Paris, Leroux, in-4, 1896 (Prix Biniou à l'Académie des Sciences, mention très-honorable avec médaille).

T. II et t. III. — *Les Lapidaires grecs* (avec la collaboration de M. Ch.-Em. Ruelle). Paris, Leroux, in-4, 1898, 1899, 1902 (Couronné par l'Académie française, prix Jules Janin).

La Tour de Babel en 355 après J.-C. Paris, Leroux, in-8, 1900.

Le Coffret de Saint-Nazaire de Milan et le Manuscrit de l'Ambroisienne de Milan. Paris, Leroux, in-4, 1900 (Extrait des *Monuments Piot*).

Le Saint-Suaire de Turin est-il authentique? Les Portraits du Christ à travers les âges. Paris, Poussielgue, in-8, 1902.

Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ. Paris, Leroux, in-8, t. III, 1904 (Couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, prix Saintour).

La Renaissance et ses origines françaises. Paris, *Revue de l'art,* in-4, 1906.

Le Retable de Beaune. Paris, *Gazette des Beaux-Arts,* in-4, 1906.

La Tête d'Eros de la collection d'Harcourt. Paris, Leroux, in-4, 1907 (Extrait des *Monuments Piot*).

Signatures de Primitifs : Les Sculpteurs. Mâcon, Protat, in-8, 1908.

La Tête de Laocoon de la collection d'Arenberg. Paris, Leroux, in-4, 1909 (Extrait des *Monuments Piot*).

Corneille de Lyon. Paris, Leroux, in-4, 1911 (Extrait des *Monuments Piot*).

Les Statues de bronze de Merville. Paris, Leroux, in-4, 1912 (Extrait des *Monuments Piot*).

PRÉFACE

« Le plus grand dérèglement de l'esprit, c'est de croire les choses parce qu'on veut qu'elles soient, non parce qu'on a vu qu'elles sont en effet ».

(Bossuet, *Connaissance de Dieu*, c. I, § XVI.)



U moment où s'ouvrit l'Exposition des Primitifs français (1904), aucun savant ne supposait que les artistes du Moyen Age avaient pu signer leurs œuvres.

Tous les maîtres affirmaient au contraire qu'il était *interdit*, à ces humbles, à ces modestes, à ces naïfs, à ces méprisés de se faire connaître. Les opinions des plus impeccables sur ce sujet vont mettre la chose au point.

Ce n'est vraiment qu'en 1891 que la question des miniaturistes vint prendre, dans l'histoire de l'art, la place qui lui était due ; le comte P. Durrieu fut un des premiers à en comprendre l'intérêt. Son autorité nous dit alors que c'est à ses travaux qu'il faut demander la méthode appliquée aux premières recherches.

Dans une étude, qui parut dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1891, II, p. 61), nous lisons :

« On sait que les enlumineurs de profession, au Moyen Age, dans les pays soumis à l'autorité des rois de France ou de la Maison de Bourgogne étaient très rarement admis à inscrire leurs noms sur les manuscrits qu'ils décoraient. Le système [italien], sauf peut-être un unique cas, qui par son caractère exceptionnel ne fait que confirmer la règle, ne s'est jamais introduit dans nos régions. » Il s'agit de la *Bible* de Charles V dont le portrait est signé par Jean de Bruges (*infrà*, fig. 71-72).

Les années ne modifient pas sa théorie. En 1892 on lit dans les *Mémoires des Antiquaires de France* (p. 1) : « Des centaines de miniaturistes se sont succédé, créant par leur pinceau pour la postérité une galerie incomparable, sans que leur nom, ni aucune particularité de leur existence aient presque jamais laissé aucune trace. »

En 1893, dans son *Jacques de Besançon*, nous trouvons : « Sauf de très rares exceptions, le calligraphe, lorsqu'il lui arriva d'inscrire son nom dans une souscription finale, ne se préoccupa jamais d'y associer celui de l'enlumineur. »

Arrivons en 1903. Nous verrons dans l'*Histoire du bon roi Alexandre* (*infrà*, p. 198) : « Nous savons par des exemples certains que lorsque quelques enlumineurs flamands tels que Loyset Lyedet et Alexandre Bening ont, par exception, signé des miniatures, ils y ont inscrit leur prénom de préférence aux noms patronymiques. »

Et hier, dans le *Bulletin des Antiquaires de France* (1912, p. 413), nous pouvions lire son hypothèse, que les *Ordonnances et Jugements* de 1426 (*infrà*, p. 80) « pourraient s'appliquer notamment au travail consistant pour les enlumineurs à rehausser de couleurs des épreuves de gravures, celles-ci tirées sur bois ou sur cuivre ». Il oubliait assurément pour un instant qu'en 1426, les graveurs ne pouvaient guère être l'objet d'ordonnances, puisqu'en 1431, il n'était même pas encore question de leur art (*infrà*, p. 91).

On le voit : une signature est une exception des plus rares, et tous ceux qui s'occupent des artistes du Moyen Age s'empressent de le proclamer avec lui.

C'est Helbig qui, rendant compte du livre de Zimmermann[1] dans la *Revue de l'Art Chrétien* (1898), écrit : « Il est impossible de ne pas constater combien les études en Italie sont facilitées par l'existence de documents signés et de monuments datés. Où trouverions-nous l'équivalent de ces renseignements dans les autres pays, en France notamment, où cependant à la même époque des artistes d'un ordre incontestablement supérieur taillaient des chefs-d'œuvre. »

C'est le secrétaire du *Comité d'archéologie* qui, à propos de la signature d'un tableau de la Cathédrale d'Albi, ajoutait en 1903 au mémoire de M. Aug. Vidal : « Le comité doit faire les plus expresses réserves sur l'authenticité de cette signature. Le nom d'Agusti est inconnu... ; les tableaux datés et signés du XIVe siècle sont de la plus extrême rareté. »

C'est M. Vitry qui, dans *Quelques travaux récents relatifs à la peinture française du XVe siècle*[2], insistait en ces termes :

« Nous avouons que nous sommes pour nous extrêmement sceptiques sur la valeur de ces prétendues signatures abrégées apposées sur des œuvres françaises du XVe siècle ou du commencement du XVIe et nous attendons qu'on nous en montre une seule qui soit évidente et claire. »

Pourtant elles étaient bien visibles. Mais dans ses *Documents de sculpture française du Moyen Age* (1904), il ne signale ni ne reproduit aucune des inscriptions qui pourraient cependant lui donner la clé du prétendu mystère.

Enfin, rencontrant la signature de Jean Trupin, simple ouvrier, sur les stalles de la cathédrale d'Amiens, il s'interroge : « Pourquoi a-t-il signé ? Simple fantaisie sans doute ou particulière vanité d'artiste. »

Quant à M. Lafenestre, il croyait si peu aux signatures, aux renseignements

1. *Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter*. Leipzig, Liebeskind, 1897, in-4°.
2. Paris, Rapilly, 1903, in-8°.

fournis par les monuments eux-mêmes, que dans la préface du *Catalogue des Primitifs français* (1904), il s'écriait (p. XXIX) :

« Par pitié, Messieurs les archivistes, nos amis, un petit document s'il vous plaît, qui nous permette de saluer le Maître de Moulins, cet homme glorieux, de son vrai nom », ne soupçonnant pas le danger de ces pièces d'archives qui, comme nous allons le voir, indiquent si souvent ceux auxquels furent commandés ou payés le manuscrit, le tableau ou la statue, mais pas toujours l'artiste qui les exécuta.

D'ailleurs, c'est le temps où l'État, dépensant quarante mille francs pour faire mouler le portail merveilleux de Saint-Gilles-du-Gard, antérieur à 1179, pour le Trocadéro, omettait simplement de faire reproduire la signature BRUNUS ME FECIT, nom de l'admirable artiste, qui, devançant les Italiens, exécuta ce chef-d'œuvre vingt ans avant le tympan d'Antelami, au Baptistère de Parme (1198).

Il faut dire qu'en 1866, L. Delisle, le maître impeccable devant qui tous s'inclinaient, avait mis en formule l'axiome sur lequel on allait s'appuyer sans crainte : « On peut supposer que si les copistes étaient autorisés par les libraires à signer leurs œuvres, il était interdit aux enlumineurs d'ajouter la moindre note aux livres qu'ils étaient chargés de décorer » (*infrà*, p. 227).

Dans ces conditions, il est facile de comprendre combien la méthode critique appliquée à l'étude des œuvres d'art fut imprécise. Fondée absolument sur le sentiment, elle était alors obligée de cadrer avec l'axiome.

Comme il est certain que les *artistes* n'ont pas signé, si on trouve un nom suivi de « me pinxit », c'est un *scribe* vaniteux (*infrà*, p. 5), un simple *copiste* (*infrà*, p. 8);

S'agit-il d'une identification ? On confond les hommes et les femmes, si bien qu'on donne l'*Homme Anatomique* (*infrà*, fig. 110) comme le modèle des délicieux éphèbes du *Zodiaque* des *Très riches Heures* de Chantilly (*infrà*, p. 117-122).

Faut-il expliquer un texte embarrassant? On dira que celui qui l'a rédigé a mal entendu, qu'il a écrit « Memling » quand on disait « Bening » (*infrà*, p. 267). Si des mots sont par trop gênants, on les oublie (*infrà*, p. 327). Un « tableau de Jean Huelle », deviendra un « tableau sans huile » (*infrà*, p. 209).

Si on trouve des initiales inattendues, on les appliquera à n'importe qui : HB, deviendra le monogramme de *Gérard* Horebout (*infrà*, p. 258); B, deviendra la signature de Jan Mandyn (*infrà*, p. 258); GH, celle de Memling (*infrà*, p. 269).

On lit Jean Pierre là où il y a Jean Pion (*infrà*, fig. 262).

Pour authentiquer une page on procédera par élimination; mais comme au lieu de chercher parmi les milliers d'artistes connus (*infrà*, p. 92), on ne parle que de *cinq*, l'identification devient ainsi très facile (*infrà*, p. 269).

Grâce aux « œuvres de jeunesse », « d'âge mûr », « de vieillesse », on peut attribuer à un artiste tant de pages, que *cent* années de travail *ininterrompu* ne pourraient les terminer (*infrà*, p. 259 et 403).

Les « Maîtres avec épithètes » deviennent aussi nombreux que les œuvres qu'on ne peut identifier, et depuis le « Maître aux chairs emplumées » jusqu'au « Maître aux ciels d'argent », nous approchons aujourd'hui de la centaine (*infrà*, p. 52 et 397).

Les dates n'existent pas : Fouquet apprend vers 1447 de Filarète l'art de l'émaillerie que ce dernier n'inventa qu'en 1465 (*infrà*, p. 229); les artistes qui décorent les *Très riches Heures du duc de Berry* avant 1416, ont subi l'influence de l'*Adam et Eve* du Retable de l'*Agneau* des Van Eyck exécuté en 1432 (*infrà*, p. 103, 127 et 131). Quentin Matsys, mort en 1530, reproduit dans un de ses tableaux un document qui date de 1547 (*infrà*, p. 385). Jean Van Eyck, mort en 1441, peindra dans un de ses tableaux un monument construit seulement en 1454 (*infrà*, p. 385). On verra aussi des attributions faites par le format d'un tableau (*Rev. archéol.*, 1910, II, p. 301).

Un éminent historien d'art reconnaîtra même, dans une lithographie exécutée en 1830 d'après une œuvre perdue, le faire, le style d'un grand artiste, dont, au surplus, personne ne sait rien[1] (*infrà*, p. 100).

N'a-t-on pas écrit : « Nous avons bien quelques indications de noms, mais ces noms présentés isolément ne signifient pas grand'chose[2]. »

Quelques noms ? Mais si nous jetons seulement un coup d'œil sur les énumérations d'artistes *ponentais* que nous possédons (*infrà*, p. 92), nous dépassons certainement dix mille actuellement. Ne signifieraient-ils donc rien ?

Dans ces conditions la critique d'art est très facile. Un coup d'œil rapide ; et voilà que sont attribués sur simple affirmation, sans aucune photographie, à Jacques de Besançon, à Vreland, aux Bening, à Bourdichon, à Gérard Horebout, à Verard, les manuscrits les plus différents[3].

C'est ainsi que la discipline paléographique suffira pour faire passer au rang des chefs-d'œuvre des pages tout à fait inférieures.

⁂

Telle était l'unanime conviction quand le Pavillon de Marsan reçut les chefs-d'œuvre qui devaient nous ouvrir les yeux. Pénétré, tout comme les autres, de l'axiome, j'interrogeais cependant les moindres détails, persuadé que les plus petites choses peuvent donner la clé des problèmes les plus invraisemblables, quand en examinant les *hiéroglyphes* qui décorent le tapis de la *Vierge Bancel* du Louvre, je m'aperçus que ces « enroulements purement décoratifs », étaient tout simplement des caractères hébraïques, qui très facilement pouvaient se lire I. P. 1490 (fig. 1 et 2).

1. Durrieu (Le comte P.), *Revue archéologique*, 1910, II, p. 279.
2. *Jacques de Besançon*, p. 2.
3. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LIV (1893), p. 265.

On peut juger de ma surprise. Quelques jours après j'apportais à mes collègues des Antiquaires de France ma lecture, que j'avais eu grand soin de faire authentiquer par le maître hébraïsant, M. Moïse Schwab (*infrà*, p. 84).



Fig. 1. — La Vierge Bancel, avec inscription hébraïque (Musée du Louvre).

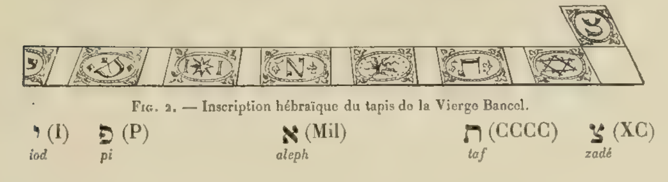


Fig. 2. — Inscription hébraïque du tapis de la Vierge Bancel.

י (I) *iod* — פ (P) *pi* — א (Mil) *aleph* — ת (CCCC) *taf* — צ (XC) *zadé*

L'impression, je ne saurais le cacher, fut mauvaise. Mais, habitué par mes travaux avec M. Berthelot à ne m'attacher qu'à l'objectivité des choses, à ne croire aux affirmations les plus autorisées qu'après les avoir vérifiées par moi-même, à exa-

miner les choses en entomologiste, comme les Chinois dont j'avais publié nombre de textes, il me sembla nécessaire, avant de récuser ce qui frappait mes yeux, d'interroger les faits, de voir si, *par hasard,* d'autres signatures n'avaient pas été découvertes. En quelques instants, je pus constater dans mes fiches que trente-six signatures avaient déjà été publiées, mais chose curieuse, chacune comme *unique,* comme tout à fait *exceptionnelle.*

Ce premier travail parut dans les *Mémoires des Antiquaires de France* (1908).

Devant l'évidence, si contraire aux affirmations que nous venons de signaler, il était indispensable de rechercher les origines de l'axiome, qui commençait ainsi à devenir problématique. D'où venait donc la certitude de l'humilité, de la naïveté des artistes du Moyen-Age, du mépris dans lequel ils étaient tenus, d'où était née l'idée de la défense à eux faite de signer leurs œuvres, « d'ajouter la moindre note aux livres qu'ils étaient chargés de décorer » ? Car les écrits du Moyen-Age n'en avaient conservé aucune trace.

Tout notre travail, au contraire, prouve qu'ils n'étaient pas humbles : Ingobert (*infrà,* p. 5), les Van Eyck (*infrà,* p. 89) : qu'ils n'étaient pas méprisés, puisque les princes les nommaient chambellans, les traitaient comme des amis, les envoyaient en ambassade, leur donnaient les plus hautes distinctions (*infrà,* p. 92), que les poètes les célébraient, les comparaient à Apelles, à Polygnote (*infrà,* p. 232) : que ce n'étaient pas des ignorants, puisque certains d'entre eux parlaient jusqu'à six langues (*infrà,* p. 89) : enfin qu'ils ne connurent pas l'injure de l'oubli (*infrà,* p. 227), puisque les gravures des tableaux du Musée Scriverius, exécutées au XVIIe siècle[1], ont au bas comme références en regard de ceux des graveurs, les noms de Van Eyck, de Roger de Bruges, de Mostaert, que Rubens les copia pour la Galerie des Habsbourg, que la mémoire de Fouquet avait survécu en Italie (*infrà,* p. 232), que la gravure du portrait de saint François de Paule, faite à la fin du XVIIe siècle, porte : « d'après l'original de Me Bourdichon, peintre du Roy » (*infrà,* p. 333).

Si nous interrogeons le XVIIIe siècle, Montfaucon mentionnera les gothiques et nous montrera leurs œuvres signées (*infrà,* p. 197 et 226) : le Président Foucault écrivant à Gaignières, lui parlera du moine qui a signé le célèbre manuscrit de Sherbonne (*infrà,* p. 304). Et si nous continuons, à la fin du XVIIIe siècle, Emeric David, Millin relèveront les signatures de nombreux artistes, dont Lenoir vient de sauver les chefs-d'œuvre.

Si nous arrivons en plein XIXe siècle, au moment où l'on commence à s'occuper réellement des artistes du Moyen-Age, voilà que M. Weale publie dans *le Beffroi* la série des *Ordonnances* qui, partant de 1426, enjoignent aux miniaturistes de marquer leurs ouvrages, et des *Jugements* qui condamnent à l'amende les artistes qui ne

1. Mély, *Les Jean Van Eyck, le Rogier de Bruges, le Mostaert du Musée Scriverius et les Rubens du Musée de Vienne,* dans la *Revue Archéologique,* 1912, II, p. 77.

s'étaient pas conformés aux *Ordonnances* (*infrà*, p. 79). Le *Keuren*, le livre de la Gilde des peintres de Bruges si heureusement publié par M. Van de Casteele (1866), va nous donner en plus, pour l'année 1500, quelques-unes des marques que les artistes avaient choisies (*infrà*, p. 292).

Alors on était en droit, malgré les affirmations des maîtres, de se demander si l'axiome n'était pas une légende ; il s'agissait d'en découvrir l'origine.

* * *

Nos recherches nous avaient donc conduit avec Millin jusqu'aux environs de 1820. Nous sommes en pleine période romantique.

Les rêveries nocturnes au pied des vieilles basiliques, les vers inspirés par l'émoi des âmes frissonnantes au milieu des ruines hantées, les chevauchées bruyantes des artistes à travers les rues silencieuses de nos vieilles cités vont transformer l'âme des pacifiques bourgeois. L'art gothique, oublié pendant des siècles, découvert par des poètes chevelus, ne tardera pas à reprendre une place d'honneur.

Mais de même que l'hôtel de Rambouillet avait forgé un Romain, de même que le XVIIIe s'était imaginé un Oriental d'après *les Mille et une Nuits*, de même l'École romantique allait créer de toutes pièces un artiste du Moyen Age. Elle empiètera même sur la Renaissance en nous faisant voir un Léonard de Vinci mourant au château de Cloux près d'Amboise, entre les bras de François Ier ; le geste est d'une élégance suprême. Malheureusement la vérité historique nous oblige à déclarer que le 2 mai 1519, le Roi, qui signait des ordonnances à Saint-Germain-en-Laye, ne pouvait être à Amboise. Le fait est pourtant devenu parfaitement certain : un tableau représente la scène. L'humilité de l'artiste du Moyen Age, naïf, méprisé, est tout aussi authentique.

La vérité est que ce fut le *Journal de Paris* qui, le 15 juillet 1837, créa la légende. L'auteur anonyme de l'article y déclarait que « les artistes du Moyen Age complètement désintéressés dans leurs œuvres, travaillaient seulement pour l'amour de Dieu et de leur art et non pas, ainsi qu'il arrive aujourd'hui, pour la gloire de ce monde ». Et il ajoutait que « l'art chrétien étant tout impersonnel, il ne fallait même pas s'étonner si l'on ne trouvait jamais le nom de l'artiste sur son monument, ni le chiffre de l'ouvrier sur son œuvre. »

Poursuivons notre enquête.

A ce moment le Ministre de l'Instruction publique vient de créer le *Comité d'Archéologie*. Il avait fait appel pour le former aux compétences les plus reconnues. Parmi elles se trouvait un savant aux vues très larges, à l'érudition la plus étendue que nous ne saurions trop rappeler. Dans une des premières séances qui suivirent l'article du *Journal de Paris*, Didron, que bien des historiens d'art, ignorant toute cette partie de sa carrière scientifique, croient si à tort un simple iconographe[1],

1. Michel (André), *Débats*, 8 novembre 1904.

prit la parole pour en combattre les conclusions et citer un certain nombre de signatures, relevées par lui-même lors d'un voyage archéologique qu'il avait fait en 1836 ; il ajoutait : « il serait facile de réunir plus de mille noms depuis les premiers siècles de l'ère chrétienne jusqu'au XVIIIe. »

Ce n'est pas autre part que dans ces derniers mots, si précis cependant, qu'il faut rechercher les motifs qui firent abandonner plus tard et rejeter définitivement de si heureuses prémisses. La suite ne va pas tarder à le montrer.

Toujours est-il que, le 13 janvier 1841, le *Comité* s'adressait aux travailleurs de province et attirait l'attention de ses correspondants « sur les inscriptions relatives aux architectes, aux sculpteurs, aux peintres dont le nom, le pays, la qualification, la date de l'œuvre pouvaient être tracés, sur des portails, des chapiteaux, des tympans, des tableaux ». Ces instructions sont très claires, elles ne peuvent être interprétées : rechercher les inscriptions nominatives sur les objets mêmes ; il n'est pas question d'autre chose.

Aussitôt les érudits de province se mettent à l'œuvre. Mais s'inspirant de la dernière phrase de Didron, pour arriver aux mille noms dont il avait parlé, ils élargissent immédiatement leur champ d'exploration ; ils fouillent les archives, dépouillent les vieux comptes et MM. de Saint-Mesmin, Texier, Dusevel, Quantin, de Girardot, de Guilhermy apportent une abondante moisson, dans laquelle, il faut le reconnaître, règne, par exemple, la plus complète confusion. Elle n'est pas pour diminuer, quand Didron, emporté par son ardeur et perdant tout à fait de vue le but si intéressant, qu'en réalité il avait lui-même désigné — les signatures sur les monuments mêmes — reprend la question le 16 mars 1842, la renverse sans s'en douter et demande que les travailleurs recherchent les noms d'artistes « non seulement dans les comptes manuscrits, dans les ouvrages imprimés, mais sur les monuments en ruines ». En un instant les inscriptions passent ainsi au second rang, deviennent l'accessoire, alors qu'en 1840, elles étaient la cause déterminante du travail.

Dès lors commence une véritable chasse. En 1843, le *Comité* avait reçu 1 559 noms ; en 1844, il en arriva 1 764. On peut supposer ce que devinrent, noyés dans cette affluence, les inscriptions nominatives, relevées par des savants comme Chasles, comme Thomas Wright. Et le 8 mai 1844, le *Comité* déclare qu'il possède des renseignements sur plus de 3 000 artistes ; il remercie ses correspondants et passe... à l'étude de la musique.

Le 10 janvier 1853, cependant, la question est reprise. La discussion se termine par cette décision : « La section propose de différer la publication du *Recueil*. Elle est surtout déterminée à cet ajournement par le désir de rendre le travail plus complet, en se réservant la possibilité de l'enrichir de toutes les indications qui lui sont fournies journellement par les correspondants. » Que sont devenus tous ces précieux renseignements ? En résumé, seul, surnageait l'article du *Journal de Paris*,

et tranquillement, alors qu'elle avait été si près de sombrer, la légende reprenait dans sa sérénité, le cours de ses étapes historiques. Elle guidera, en 1866, la plume de L. Delisle, qui va lui donner par son autorité une vie nouvelle.

∴

Nous sommes en 1904, et je viens d'apporter aux Antiquaires trente-six signatures indiscutables ; cependant on hausse les épaules. Pourtant au milieu de la discussion une voix savante s'élève, celle du comte R. de Lasteyrie : « Eh bien, c'est très simple, tout est à refaire ». Mais pour tout refaire, il faut d'abord renverser bien des obstacles. La Vérité ne saurait ainsi s'imposer alors qu'elle est si contraire au sentiment général.

Je lis dans la préface d'un livre fort savant que toute vérité nouvelle passe toujours par trois phases caractéristiques :

1° Ça n'a pas de sens commun ;

2° C'est contraire à la morale et à la religion ;

3° Mais voyons, nous connaissons çà depuis toujours.

Ma théorie va suivre les mêmes étapes.

On a imprimé que ma doctrine était insensée (*infrà*, p. 384), que les signatures que j'apportais étaient impossibles au point de vue paléographique (*infrà*, p. 223), qu'elles étaient inadmissibles, que les noms que je signalais n'étaient pas des noms d'artistes (*infrà*, p. 208 et 396). C'était le temps (8 août 1907) où L. Delisle m'écrivait : « Il me semble imprudent de trop s'aventurer dans cette voie où l'on peut s'exposer à des mésaventures comme celle du comte Raczinski, qui trouva que les peintures des *Heures d'Étienne Chevalier* étaient signées VIVOAR HSKATVS. Il faut, je crois, se résigner à voir rester les noms de beaucoup d'artistes sous le voile de l'anonyme. Je ne veux décourager personne, et je sais que la témérité est parfois récompensée par le succès, mais il faut craindre de mettre en circulation des hypothèses hasardées. »

C'est, je pense, très net !

Cependant, devant mon insistance, en présence des communications que l'Académie me faisait l'honneur d'imprimer dans ses *Comptes rendus*, dans les *Monuments Piot*, que toutes les grandes revues accueillaient si aimablement, la deuxième étape ne tardait pas à survenir. Et si en France, si à l'étranger, toutes les grandes bibliothèques privées et publiques m'ouvraient largement leurs portes, me donnaient toutes les facilités d'étudier, de photographier leurs richesses, la Bibliothèque nationale me refusait les manuscrits que je voulais examiner, parce que j'attentais à la *Tradition*[1]. On obtint même du ministre de l'Instruction publique un arrêté (5 juillet

1. Toutes les pièces relatives à ce refus de communication sont imprimées dans la *Revue Archéologique*, 1911, 1, p. 354-356 et 443-450.

1911) interdisant la communication au public de certains volumes, qui — coïncidence étrange —, étaient précisément presque tous ceux que j'avais demandés.

Pendant ce temps, le plus grand silence continuait à enserrer mes études; on voulait les ignorer; l'étranger seul me faisait l'honneur de s'en occuper. Mais j'avais fait mienne la devise du Moyen Age : LE TEMS VIENRA; je crois bien, suivant l'autre devise, que LE TEMS EST VENU. L'histoire de la découverte de la signature de Fouquet peut donner une idée de la marche des choses (*infrà*, p. 230 et 398).

Les formules qui ont servi à créer la légende de l'humilité des Primitifs « qui se voyaient interdit d'ajouter le moindre mot aux livres qu'ils étaient chargés de décorer »[1] n'avaient pas épargné l'artiste célèbre.

Comme tous les maîtres français gothiques, Fouquet avait connu l'injure de l'oubli d'abord et bientôt du mépris, non seulement en France, mais même en Italie (*infrà*, p. 228).

A propos de l'*Antiquité des Juifs*, on affirmait que toute tentative de déchiffrement des inscriptions des miniatures était inutile (*infrà*, p. 227); on déclarait que ce serait tomber dans le piège que de chercher dans la suite des petites capitales romaines qu'on aperçoit dans les miniatures, un nom d'artiste (*infrà*, p. 227 et 230). D'ailleurs personne n'avait jamais songé à nous laisser le moindre détail sur l'artiste (*infrà*, p. 231).

Ces affirmations, cependant si catégoriques, ne m'empêchèrent pas de lire d'abord dans une des miniatures de l'*Antiquité des Juifs*, ROMANO PLUMES, nom que nous retrouvons sur un des feuillets du célèbre Missel imprimé en 1482 à Chartres (conservé à la Bibliothèque nationale en face justement du *Josèphe*) (*infrà*, p. 230), puis JEAN F. dans une des miniatures de l'*Antiquité des Romains* (*infrà*, p. 234), enfin FOUQUET, au frontispice du manuscrit lat. 920 de la Bibl. nationale, les *Heures de Louis de Laval* (*infrà*, pl. XXXV et p. 407).

En présence des documents si probants que je publiais, il devenait alors assez difficile de continuer à nier. Et L. Delisle, qui cependant n'était pas doux pour moi dans sa critique d'Honoré (*infrà*, p. 50), dans son appréciation sur mon étude des *Heures d'Anne de Bretagne* (*infrà*, p. 323), m'écrivait alors « Je vous avoue que je n'ai jamais vu que les gens sérieux aient cru qu'il était interdit aux peintres du Moyen Age de faire connaître leurs noms ».

L'évolution s'opérait ainsi discrètement, préparant la troisième étape; nous y sommes arrivés : aujourd'hui, on laisse entendre que de tout temps on a su que les artistes du Moyen Age signaient leurs œuvres. Il me semble cependant que les écrivains d'art dont je viens de citer *quelques* phrases ont toujours dit exactement le contraire.

1. Laborde (Le comte Alex. de), *Les manuscrits à peinture de la Cité de Dieu*, 1910, in-f°, p. 203.

Mais si c'est avec une très grande satisfaction que je vois maintenant mes théories, hier traitées d'insensées, si bien admises aujourd'hui par les maîtres les plus compétents, que je les entends reprendre, à l'Académie des Inscriptions, par ceux mêmes qui les niaient, il s'y mêle un certain regret : c'est de n'y voir jamais associer mon nom, quand leurs découvertes, quand leurs phrases mêmes me sont presque textuellement empruntées[1] (*infrà*, p. 366).

Je m'en console, il est vrai, en me souvenant de l'abbé de Saint-Pierre, auquel Voltaire, d'Argenson et tant d'autres firent mille emprunts, qu'une discrétion de bon goût les empêcha toujours de signaler.

J'espère alors que mon livre remettra les choses au point, que les documents qu'on y trouvera ne seront pas inutiles et qu'ils deviendront le point de départ de découvertes qui profiteront à tous.

*
* *

Seul, assurément, je n'aurais pu mener à bien jusqu'au bout l'œuvre que je tentais. Devant moi se dressait en effet la *Tradition*, intransigeante, irréductible ; elle fut vivement défendue. Aussi, je ne saurais jamais trop remercier ceux qui dès le début m'ont aidé de leur appui.

Je veux dire tout d'abord à S. A. R. Mgr le duc de Cumberland, à S. A. S. Mgr le duc d'Arenberg ma reconnaissance pour la libéralité avec laquelle Ils ont mis à ma disposition les richesses de leurs bibliothèques. Mais qu'aurais-je fait sans MM. Perrot, secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et le comte R. de Lasteyrie, sans l'aimable secrétaire des *Monuments Piot*, M. Paul Jamot, qui accueillirent toujours avec tant de bienveillance des articles âprement discutés ?

J'ai toujours trouvées grandes ouvertes les portes de la *Gazette des Beaux-Arts*, de la *Revue Archéologique*, de la *Revue Critique*, de la *Revue de l'Art*, et j'unis dans une même gratitude MM. Salomon et Théodore Reinach, Chuquet, Roger Marx, Comte, Alfassa. Grâce à eux, j'ai pu mettre en lumière des idées repoussées par les maîtres. Je n'ai garde d'oublier M. Homolle, qui me donna toutes facilités au Musée du Louvre ; comme aussi les aimables conservateurs des bibliothèques de Paris, MM. Rebelliau, de l'Institut, Henry Martin de l'Arsenal, de Porto Riche de la Mazarine et ses aimables collaborateurs, Kohler de Sainte-Geneviève, H. Lapauze, conservateur du Petit Palais des Champs-Élysées (Collection Dutuit), qui mirent, avec tant de bonne grâce, leurs plus précieux manuscrits à ma disposition.

1. Communications à l'Académie du 24 février 1911, à propos du peintre Jean Hay : à propos de Godefroi le Batave, le 4 avril 1913 (*infrà*, p. 366) : du 28 mars 1913, à propos de la *Bible* Pierpont Morgan (*infrà*, p. 21).

A l'étranger, mon ami le Dr E. Teichmann, le savant professeur d'Aix-la-Chapelle, fut comme toujours pour moi le plus fidèle des collaborateurs en Allemagne et m'a obtenu tout ce que je lui demandais. M. J.-A. Herbert, du British Museum, fut d'une invraisemblable complaisance. Je veux aussi adresser un souvenir ému à deux amis disparus, Henri Hymans, et le P. van den Gheyn de Bruxelles ; quand j'allais travailler en Belgique, je causais longuement avec eux et si nous n'étions pas toujours d'accord, je leur dois de précieux avis.

Je ne puis nommer ici tous ceux dont les renseignements me furent utiles ; ils trouveront, au cours des pages qui suivent, leurs noms à côté de chacun des documents que je dois à leur extrême obligeance.

J'espère enfin qu'aucun ne regrettera l'aide qu'il m'a donnée, car « elle obligera, comme dit V. Cousin, les incrédules à faire réflexion sur eux-mêmes et à reconnaître la vérité dont on parla.

« C'est en cela que consiste la preuve des choses dites. »

F. de Mély.

Paris, 17 juin 1913.



LES PRIMITIFS

ET

LEURS SIGNATURES

LES MINIATURISTES

LA TRADITION

817. 

Fig. 3. — *Légendaire* du XIIIe s. enluminé par Issenbardus qui écrit son nom : *Issenbadus me fecit.* (Bibl. de Chartres, ms. 500, f° 181.)

ST-CE Pierre, est-ce Placide d'Hautvilliers (Champagne) qui exécute entre 817 et 834 les peintures de l'*Évangéliaire d'Ébon,* aujourd'hui à la bibliothèque d'Épernay (ms. n° 1[1])? Le P. Cahier[2] dit Placide, Aubert[3] dit Pierre ; chacun expliquant à sa manière les vers de la dédicace :

« Abba humilis noster petrus
placidusque magister
Cœpit, anhelanter perfecit,
et ipse flagranter
Hunc auro interius Christi
decoravit amicus. »

Pour le P. Cahier, Pierre et Placide sont deux : pour Aubert

1. Voir la description du manuscrit dans le *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques* (Départements), t. XXIV, p. 324.
2. *Nouveaux Mélanges. Bibliothèques.* Paris, Didot, 1877, in-4, p. 130.
3. *Mémoires des Antiquaires de France,* 1879, p. 122.

humilis et *placidus* s'appliquent à Pierre. Le verbe au singulier me semble donner raison à ce dernier, car on doit traduire ainsi, je crois :

« Notre abbé Pierre, humble et maître bienveillant, commença le volume, à grand peine le termina, et brûlant d'amour pour le Christ, le décora d'or intérieurement. »

Cet adjectif *placidus* d'ailleurs, nous le rencontrerons plusieurs fois dans la suite, au nombre des qualificatifs que se donnaient à eux-mêmes les artistes : Ingelardus *honestus*, Stephanus Garsia *placidus*, Guda *peccatrix*, Joachim de Gigantibus *tranquille* miniavit. Aubert paraît donc avoir raison.

En tous cas, il est bien certain que, sans humilité, quoi qu'on en dise, l'artiste, Pierre ou Placide, nous a laissé ici son nom.

832. Sous l'abbé Eigil, Brunn, moine de Fulde, peint l'abside de l'Abbaye. Modestus son confrère nous a laissé de lui un petit portrait dont il ne reste malheureusement qu'une gravure dans les *Antiquités de Fulde* par Brover (fig. 4)[1].



Fig. 4. — Brunn et Modestus, d'après les *Antiquités de Fulde*.

Dans une pièce de vers que nous emprunterons à la *Vie de saint Eigil*[2], Brunn réclame pour lui l'honneur d'avoir exécuté ces peintures :

« Absida quam super exstructa namque imminet ingens,
Quamque egomet quondam hac Christi nutritus in aula,
Presbyter et monachus, Brunn, vilisque magister,
Depinxi ingenio tenui, parvaque Minerva
Formans, expressi varios ferrugine vultus. »

« La grande abside que voilà moi Brunn, prêtre et moine, humble maître, nourri naguère dans la maison du Christ, je l'ai peinte avec mon faible talent et grâce à un art modeste, j'ai pu avec de l'ocre[3] représenter différents personnages. »

1. Anvers, 1612, in-4, p. 170.
2. *Patrologie latine*, t. CV, col. 414.
3. Au XIIIe siècle l'ocre était employé pour *peindre à l'huile*. Dans le *Lapidaire d'Alphonse X le Sage* (1252), on lit : « Piedra ferenna. — Si despues que fuer quemada (passée au feu) la milieren

Avant 856. Le manuscrit enluminé 223 de la bibliothèque d'Amiens, *Liber de laudibus sanctæ Crucis* provient de Corbie. Il a été étudié par M. Boinet[1]; M. Schlosser l'avait antérieurement examiné[2]. C'est une *Glorification de la Croix* composée par Raban Maur. Au f° 33 v°, un moine, vêtu d'un froc marron, est agenouillé devant la Croix, et on lit au-dessous : « *De adoratione Crucis ab opifice* ». C'est donc l'Adoration de la Croix par l'artiste. Et toute hésitation doit être écartée quand on lit à la suite, ce texte en prose :

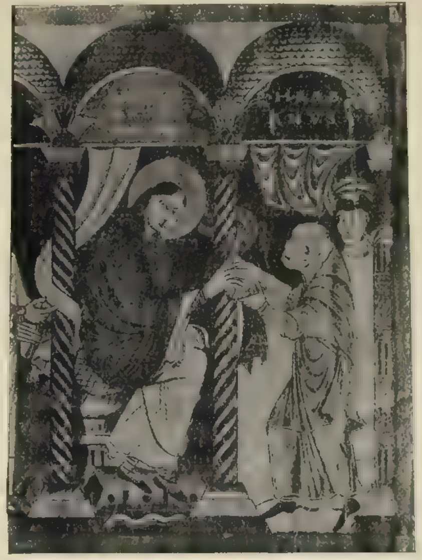


Fig. 5. — Raban Maur offrant au pape Grégoire IV son *Liber de laudibus sanctæ Crucis*.
(Manuscrit du Trinity College de Cambridge.)

« Imago vero mea, quam subter crucem genua flectantem et orantem depinxeram, asclepiado metro conscripta est, priorem versum tenens hexametrum heroïcum, secundum hemistichium heroïci, ita :

« Rabanum memet, clemens, rogo, Christe, tuere
O pie, judicio. »

« Mon portrait, que j'ai peint à genoux et en prières au pied de la Croix est accompagné d'un asclépiade. Il tient le premier vers héroïque hexamètre et l'hémistiche du second, ainsi :

« O Christ bienveillant, je te demande de me protéger,
Moi Raban, au jour du Jugement. »

con algun olio, sale della tinta bona et lucient pora pintar. » (*Lapidario del Rey Alphonso X*, Madrid, Blasco, 1881, in-4°, p. 25.)

1. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1904, p. 36.
2. *Jahrbuch der Kunsthistor. Samml.* (Vienne), t. XII (1892), p. 1-36, fig. 13.

Raban Maur écrit donc que c'est ici son image qu'il a peinte lui-même en adoration devant la Croix.

A l'exposition du *Burlington Club* de 1908, le Trinity College de Cambridge avait envoyé un fort bel exemplaire du même ouvrage, écrit au x[e] siècle. Dans cette miniature (fig. 5) on lit le nom de HRABANUS. Assurément, je me garderai bien de présenter ce nom comme une signature authentique d'artiste, puisque le manuscrit est postérieur d'un siècle à la mort de Raban. Mais devant cette page, quand nous venons de voir que l'archevêque de Mayence était un véritable artiste, on ne peut s'empêcher de rappeler que Léopold Delisle nous a montré nombre de manuscrits, si servilement copiés dans les siècles suivants, que tous les détails, même les signatures des scribes, étaient fidèlement reproduits (cf. p. 55).

870. Le *Codex aureus* de Saint Emmeran de Ratisbonne, aujourd'hui à la bibliothèque de Munich (Cod. 1400), fut fait à Saint-Denis[1]. Il est orné de six miniatures dont la première représente Charles-le-Chauve assis sur un trône byzantin (pl. I). Une petite pièce de vers qui se trouve à la fin du volume, fixe la date d'exécution à l'année 870, et fait en même temps mention du nom des deux artistes, Beringard et Liuthard qui l'ont exécuté.

« En Beringarius, Liuthardus, nomine dicti.
Quis fuerat sudor, difficilisque nimis
Tibimet, lector, succedant verba precantis
Ut dicas capiant regna beata Dei. »

« Voici ceux qui s'appellent Beringard et Liuthard. Lecteur sache leur peine et leurs difficultés et prie pour qu'ils obtiennent le bienheureux royaume de Dieu. »

C'est très probablement le même Liuthard qui enlumina le *Psautier de Charles-le-Chauve* (Biblioth. nat. ms. lat. 1162) décoré de trois miniatures, et qui se termine par ce vers :

« Hic calamus facto Liuthardi fine quievit. »

1. Labarte, *Arts industriels*, t. II, p. 210.

Le manuscrit est en effet de la même époque que le précédent, car la prière pour Hermentrude, femme de Charles-le-Chauve, qu'on y lit, ne peut avoir été récitée qu'entre le 14 décembre 842, date du mariage du Roi, et le 6 octobre 869, date de la mort de la Reine.

875. L'admirable *Bible* du monastère de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, date des environs de 875. Son frontispice est également orné du portrait de Charles-le-Chauve, et le volume contient encore vingt-quatre miniatures.

A la suite des vers qui relatent l'hommage du livre par le roi Charles-le-Chauve « au Christ et aux siens », on lit :

« Ejus ad imperium devoti pectoris ortus
Ingobertus eram referens et scriba fidelis,
Graphidas Ausonios æquans superansve tenore
Mentis, ut auricomum decus illi crescat in ævum. »

Ainsi, Ingobert, scribe appliqué et fidèle, déclare que la délicatesse de son esprit le met au-dessus des *peintres* de l'Italie. Il a donc en même temps écrit et illustré le volume. Cependant alors que des critiques comme M. H. Janitschek n'hésitent pas à voir là un artiste, qui fut en même temps, comme tant de scribes d'ailleurs, copiste et enlumineur[1], d'autres ne trouvent dans ces vers que « l'aplomb superbe » d'un scribe vaniteux[2], ou simplement un grand calligraphe[3]. Mais si les avis sont ainsi partagés entre l'école allemande et l'école française, c'est simplement, je crois, parce que celle-ci était, jusqu'à ces temps derniers, liée par l'axiome formulé par elle-même : qu'il était interdit aux miniaturistes de signer leurs œuvres.

1. *Geschichte der Deutschen Malerei,* Berlin, 1890, in-4, p. 44.
2. Leprieur, dans *Histoire de l'Art,* t. I, p. 372.
3. Durrieu (Le comte P.) dans *Mélanges Chatelain,* Paris, Champion, 1910, in-4°.

IXᵉ siècle.

Johel qui décora le célèbre *flabellum* de Tournus, aujourd'hui dans la salle Carrand du Bargello de Florence, est un de ces artistes qui semble avoir réuni tous les talents. Comme Sauvalo, que nous retrouverons au XIIᵉ siècle, nous le connaissons comme sculpteur et comme peintre. Car si nous lisons sur une des feuilles de parchemin de l'éventail : JOHEL ME FECIT IN HONORE MARIÆ, sur le nœud de jade vert (fig. 6) du manche d'ivoire précieusement travaillé, on voit, gravé sur la pierre : JOHEL ME FECIT.



Cliché Mély.

Fig. 6. — Signature de Johel sur le nœud de jade vert du manche du flabellum de Tournus. (Bargello de Florence.)

Ce merveilleux objet d'art a été l'objet de très nombreuses discussions sur la date de ses peintures, comme aussi de ses deux branches d'ivoires si finement fouillées. On a prétendu que ces dernières étaient antiques, et que le parchemin, probablement très usé, avait été refait au XIIᵉ siècle. L'aimable obligeance du Dʳ Poggi, l'éminent conservateur du Bargello, m'a permis de préciser les choses; grâce à lui, le fragile objet a été sorti de sa vitrine et j'ai pu ainsi le photographier très facilement. Sans conteste, les deux branches d'ivoire sont bien du IXᵉ siècle, de cette renaissance carolingienne si pleine de souvenirs de l'Antiquité dont la Salle des Ivoires du Louvre nous offre de précieux échantillons. Le manche, qui porte le nom de JOHEL, est bien contemporain des deux branches. Quant à la peinture, ce petit guerrier (fig. 7) que j'ai pu photographier dans un des replis, donne une date certaine à l'œuvre: le chapeau en bataille, les armes, sont bien celles des soldats de l'*Évangéliaire de Lothaire* (Bibl. nat. ms. lat. 266). L'œuvre est donc bien une, et l'auteur des deux parties, peinture et ivoire, est Johel, qui les a d'ailleurs signées toutes les deux de son nom.



Cliché Mély

Fig. 7. — Petit guerrier peint sur le flabellum de Tournus. (Bargello de Florence.)

Mac Regol, également du IXᵉ siècle, enrichit de peintures un

Livre des Évangiles, conservé à la Bodleienne d'Oxford (D 24, n° 2946). Il écrit en effet au f° 169 v° : « *Mac Regol depinxit hoc evangelium.* »

xe siècle. Du xe siècle nous signalerons l'*Apocalypse de Gérone*. Le manuscrit, terminé en 995, avait été commandé par l'abbé Dominique : un prêtre, appelé Senior, l'écrivit : il fut enluminé par deux artistes, un homme et une femme, Emeterius et Ende, qui signent ainsi leurs noms : *Ende pintrix et Dei adjutrix, frater Emeterius et presbyter*[1].

Dans le manuscrit du xe siècle Titus D. 27 de la Bibliothèque Cottonienne se trouve une *Crucifixion*, au bas de laquelle on lit :

« Hæc Crux consignet Aelfwinum corpore mente
In qua suspendens traxit Deus omnia secum ».

« Que cette croix, sur laquelle Dieu attaché par son corps a tout attiré à lui par son esprit, rappelle Aelfwinus. »

C'est donc Aelfwinus qui dessine la Crucifixion, pendant que d'autre part le scribe nous apprend qu'il s'appelait Aelsinus.

Du Sommerard, dans les *Arts au Moyen âge*[2], reproduit une page d'un magnifique *Psautier* enluminé du xe siècle, dont la riche couverture d'ivoire porte la signature d'HERODIUS. Nous lisons dans la miniature, sur la marche du trône du Christ, la signature : BASILI ME FECIT.

Tous les critiques d'art qui se sont occupés de la Bibliothèque Bodleienne d'Oxford, signalent l'intéressante miniature du manuscrit OX NE D II 19 où saint Dunstan, comme Raban Maur dont nous parlions à l'instant, s'est représenté lui-même, implorant le Sauveur, lui demandant de le protéger contre les tempêtes, en écrivant en bas ces deux vers :

1. Haseloff (A.), *Histoire de l'Art*, t. I, p. 751.
2. 2e sér., pl. XIV.

« Dunstanum memet cle-
mens rogo Xpe tuere.
Tenaces me non sinas
Sorbisse procellas[1] ».

« Christ clément je te prie de me protéger, moi Dunstan; ne permets pas que je sois renversé par les tempêtes implacables. »

1008. Au début du xie siècle, un peu avant 1008, Otbert, abbé de Saint-Bertin, enlumine un beau *Psautier* (ms. n° 20 de la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer). Il eut, ainsi que nous l'apprend l'inscription, deux collaborateurs :

Me compsit Heriveus et Odbertus decoravit.
Excerpsit Dodolinus.

« Hervé m'arrangea, Odbert me décora, Dodolinus me composa. »

Vers
1029. A quelques années de distance, l'*Epistola Fulberti* (Bibl. nat., ms. lat. 14167) nous révèle le nom d'un artiste dont malheureusement les miniatures ont été enlevées. Les onglets qu'on voit aux folios xxxvii et lv, nous montrent la place qu'elles occupaient. C'est probablement leur disparition qui a fait considérer André de Micy comme un simple copiste[2], quoiqu'il ait cependant parfaitement signé *pinxit* et non *scripsit*.

« Ultimus in clero Fulberti nomine Sigo
Andreæ manibus hæc pinxit Miciacensis. »

« Le dernier des clercs de Fulbert († 1029), nommé Sigo, fit peindre ce volume par la main d'André de Saint-Mesmin. »

1. Le P. Cahier dans ses *Nouveaux Mélanges, Bibliothèques*, p. 133, donne une des miniatures signées par saint Dunstan.
2. « Cela semble indiquer que Sigon, chanoine de Chartres, employait André de Saint-Mesmin comme *copiste* ». (L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, t. II, p. 409.)

1050. Le ms. lat. 11751 de la Bibliothèque nationale, daté de 1050, a conservé, au contraire, toutes ses miniatures, œuvre d'un



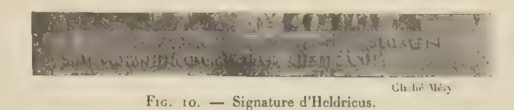
Cliché Mély.
Fig. 8. — *Vie des Saints* enluminée par Ingelard (Bibl. nat., ms. lat. 11751).

artiste fort habile certainement (fig. 8), mais qui, dans son archaïsme byzantin, ne fait preuve d'aucune personnalité. Il signe :

Cliché Mély.
Fig. 9. — Signature d'Ingelard.

Hunc Ingelardus decoravit.

Au même moment, Heldricus, l'auteur des miniatures de l'*Exposition d'Haimon sur Ezéchiel* (Bibl. nat., ms. lat. 12302), essaye au



Cliché Mély.
Fig. 10. — Signature d'Heldricus.

contraire de se dégager du canon imposé. Il fait suivre de cette inscription (fig. 10) sa bataille rangée (fig. 11) :

« Hoc pater Heldricus quod pinxerat ipse volumen,
Summo pontificum Germano rite dicavit. »

« Ce volume, que le P. Heldricus avait peint lui-même, il l'a religieusement dédié à Germain, le plus grand des pontifes. »

Cette miniature est certainement pour l'histoire de l'art du moyen âge du plus grand intérêt. Une des premières, peut-être, elle montre un essai de réalisme dans le mouvement; dans le bas, à droite, un guer-



Cliché Mély.

Fig. 11. — *Exposition d'Haimon sur Ézéchiel*, enluminée par Heldricus (Bibl. nat., ms. lat. 12302).

rier s'avance, se couvrant de son bouclier. C'est à sept siècles de distance un souvenir du guerrier de l'*Iliade* de l'Ambrosienne de Milan (fig. 12)[1]. Il laisse bien loin derrière lui, la rigidité des deux figures du *Sacramentaire* conservé au Domschatz d'Hildesheim, dessinées en 1259 par Ratmann (fig. 30), de deux cents ans par conséquent, postérieures.

1093. En l'année 1093, le peintre Frictosus signe ainsi une page des *Nocturnes* du *Psautier* enluminé pour le roi Don Fernando Ier, écrit par Pierre, conservé à la Bibliothèque de Santiago en Gallice :

1. Mély (F. de), *Le coffret de Saint-Nazaire de Milan*, dans les *Monuments Piot*, t. VII.

« Era Milena novies dena quoque terna
Petrus erat scriptor, Frictosus denique pictor. »

Ce nom de Frictosus, nous le retrouverons tout à l'heure écrit *Fructusus,* sur une miniature de la fin du XIIIe siècle (fig. 57).



Cliché Mély

FIG. 12. — Une des pages de l'*Iliade* de l'Ambroisienne de Milan. (IVe siècle).

XIe siècle. Garsia Stephanus, signe en petites lettres rouges dans la colonne de droite, le tableau du f° 6 de l'*Apocalypse de Saint-Sever* (sur l'Adour): *Stephanus Garsia Placidus ads*[t] (fig. 13). « Quelque soit le sens des mots PLACIDVS AD. S., dit L. Delisle, il est à peu près impossible de ne pas voir dans Stephanus Garsia l'un des peintres qui ont concouru à l'exécution du manuscrit de Saint-Sever[1]. »

La signature en effet ne laisse pas de doute, car ainsi qu'on peut le voir, il n'y a pas AD. S. avec un point séparatif, comme l'imprime L. Delisle, mais bien **ads**[t], soit *adscripsit,* c'est-à-dire, *a signé;* tandis

1. *Mélanges de paléographie,* Paris, Champion, 1880, in-8°, p. 138.

qu'au f° 289 on peut alors lire le nom du scribe : HOC GODEFREDVS DICTANDO SCRIPSIT.

Stephanus Garsia est un artiste tout à fait extraordinaire. Le tableau où se trouve la signature représente Adam et Ève absolument

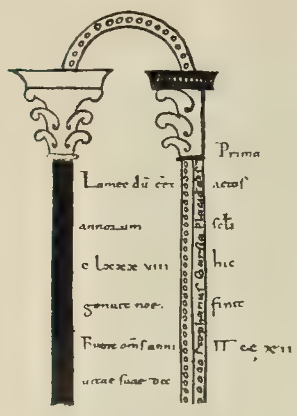


Fig. 13. — Signature de Garsia Stephanus, dans l'*Apocalypse de Saint-Sever.*



Fig. 14. — *Adam et Ève* de l'*Apocalypse de Saint-Sever* (Bibl. nat. ms., lat. 8878).

nus ; c'est la première fois, peut-être, que dans l'art chrétien médiéval le corps humain est ainsi étudié dans sa nudité (fig. 14). Puis ce sont des batailles, des chevaux, des cavaliers, tout à fait intéressants. Nous avons donc dans ce manuscrit un ensemble des plus précieux pour l'art de cette époque.

XIIe siècle. Bien nombreuses seraient les signatures fournies par les manuscrits du XIIe siècle, si on se contentait de puiser dans le chapitre de l'*Histoire de l'art*[1], consacré par M. A. Haseloff aux miniaturistes de cette époque. Il signale entr'autres un certain Hélias, qui exécute entre 1145 et 1152 sous l'abbé Léon, les *Canons* de la bibliothèque de Boulogne-sur-Mer (ms. 115), le moine Alexandre, auteur d'une *Cité de Dieu,*

1. T. II, p. 297.

également à Boulogne-sur-Mer (ms. 53), Balduin et Jean, du manuscrit *Sur la Trinité de Saint Augustin* de la bibliothèque de Douai (ms. 257), Jean qui, en 1146, exécute pour l'abbaye de Liessies-en-Hainaut un livre des *Évangiles* (Metz, collection Salis), Eadwinus du *Psautier* de Christ Church de Canterbury, aujourd'hui au Trinity College de Cambridge : mais, ces noms ne sont suivis que de la qualité de scribes. Aussi, bien que j'admette avec M. Haseloff ces noms comme ceux de scribes-enlumineurs, je me contente de les signaler, ne voulant parler ici que des artistes à peu près indiscutables.



Fig. 15 — Le chanoine Lambert écrivant son *Liber Floridus*. (Bibl. de Gand.)

Cependant, il me semble impossible de ne pas faire une mention, même hypothétique, de ce Lambert, chanoine de Saint-Omer, auteur du *Liber Floridus,* que Léopold Delisle a étudié dans les *Notices et Extraits des Manuscrits* (t. XXXVIII, 1906).

Il existe de cet ouvrage plusieurs exemplaires : à la Bibliothèque nationale, à Leyde, à Chantilly ; le manuscrit original est à Gand. Or, dans ce dernier volume seul, au f° 13, se trouve une miniature représentant l'auteur du volume écrivant à son pupitre (fig. 15), et au-dessus de la tête de l'écrivain on voit une L majuscule. Il semble difficile de ne pas considérer cette lettre comme l'initiale même de Lambertus.

Cliché Mély

Fig. 16. — Signature du moine Sauvalo. (Bibl. nat., ms. lat. 1699.)

Il est de cette époque deux manuscrits qui nous révèlent un artiste de premier ordre, dont nous avons parlé tout à l'heure à propos de

Johel et du flabellum de Tournus ; c'est le moine Sauvalo. Sous la miniature du frontispice du ms. 178 de la Bibliothèque de Valenciennes, les *Sentences de Pierre Lombard,* au f° 4 v°, on lit :



Cliché Mély

Fig. 17. — Signature de Sauvalo sur le couteau d'ivoire du Musée de Lille.

SAWALO MONACHUS SANCTI AMANDI
ME FECIT

La *Bible* (Bibl. nat. ms. lat. 1699), nous donne (fig. 16) :

SAVALO MONACHVS ME FECIT

Et non content de signer ainsi son œuvre peinte, l'artiste grave également son nom sur un manche de couteau d'os (fig. 17) du Musée de Lille :

SAVALO MONACHUS ME FECIT

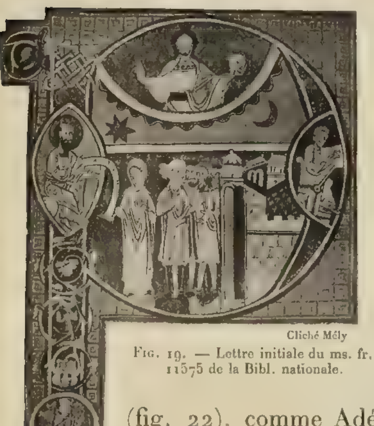
Vers 1150. Un manuscrit enluminé d'*Albert d'Aix,* écrit pour le monastère de Saint-Vit de Gladbach, passait dernièrement dans un *Catalogue Rosenthal* (Décembre 1911). On y voyait un grand A richement décoré, surmonté du portrait de saint Vit et accosté de deux figures de moines dont l'un taille sa plume et l'autre manie le pinceau (fig. 18). Au-dessus de la tête du premier, on lit CONR[ADUS], du second GOD[EFRIDUS]. Conrad est le scribe, Godefroid le peintre. Et la *Chronique* du couvent nous apprend qu'effectivement le frère Godefroy était vivant en 1130 et le frère Conrad en 1150.



Fig. 18. — Le moine Conrad écrivant et le moine Godefroid peignant l'*Albert d'Aix* de Saint-Vit (Catalogue Rosenthal, 1911.)

1164. Le manuscrit fr. 11575 de la Bibl. nat., une *Exposition des lettres de saint Paul,* est orné d'un frontispice très élégant formé d'un grand P, dans lequel est peinte une intéressante composition représentant le Peuple Romain (fig. 19). A la fin du volume est une souscription qui nous apprend que ce livre fut composé par le moine Richer, sous-prieur, et écrit par son scribe, Joannes Monoculus, en l'année 1164.

Dans le plein du P, on voit un moine assis, tenant une plume à la main, sans nom ; assurément c'est Jean Monoculus ; dans le montant, on aperçoit un moine, avec le nom de RICHERVS c'est le sous-prieur ; au-dessous enfin est un miniaturiste, à son pupitre, avec son pinceau (fig. 20) ; incontestablement l'artiste qui enlumine le volume et qui écrit alors auprès de sa tête son nom FELIX, comme SIGER de Douai (fig. 21), comme GODEFROID de Saint-Vit (fig. 18), comme RUFILVS (fig. 22), comme Adémar de Chabannes que nous allons rencontrer un peu plus loin.



Cliché Mély
Fig. 19. — Lettre initiale du ms. fr. 11575 de la Bibl. nationale.

1197. En cette année là, Ferrandus Petri de Furnes décore d'environ mille petits sujets, une *Bible*, aujourd'hui à la Bibliothèque d'Amiens (ms. 108). Elle se termine ainsi :

« Explicit hic liber [Figuræ bibliorum], Deo gratias, quem lustrissimus Sancius rex Navarræ, filius Sancii nobilissimi regis Navarrorum fecit fieri a Ferrando Petri de Furnes. Ferrandus Petri composuit hunc librum ad honorem Domini regis et ad ipsius preces prout melius potuit, præcipue ut omnipotentis Dei amorem acquirat et ejusdem regis Sancii possit gratiam invenire. Fuit autem consumatus anno ab incarnatione Domini MCLXXXXVII[1]. »

Cliché Mély
Fig. 20. — Le peintre Felix enluminant le ms. fr. 11575 de la Bibl. nationale.



Fig. 21. — Le moine Siger composant son volume. (Bibl. de Douai.)

1. *Catalogue général des manuscrits des bibliothèques publiques* (Départements), t. XIX, p. 50.

« Rendons grâce à Dieu ! Ici est terminé le livre que l'illustrissime Sanche, roi de Navarre, fils du très noble roi des Navarrais Sanche fit exécuter par Ferrandus Petri de Furnes. Ferrandus Petri composa ce livre en l'honneur du Seigneur Roi à sa demande, le mieux qu'il put, surtout afin d'acquérir l'amour du Dieu tout-puissant et d'obtenir les bonnes grâces du Roi Sanche. Il fut terminé en l'année MCLXXXXVII. »

XIIe siècle. Le *Frater Rufilus* que M. Hans Vollmer publiait dernièrement[1] et dont très aimablement il a bien voulu me prêter le cliché (fig. 22), n'est pas une des miniatures les moins intéressantes du XIIe siècle.



Cliché Hans Vollmer

FIG. 22. — *Légendaire* du XIIIe siècle exécuté par le peintre Frater Rufilus (f° 244). (Bibl. du Prince de Hohenzollern Sigmaringen.)

Bien que le petit personnage n'ait pas fait suivre son nom de *pictor*, on ne peut hésiter à voir dans cette jolie page, découverte dans un *Légendaire* de la bibliothèque du prince de Hohenzollern-Sigmaringen (f° 244), le nom de l'artiste, car il est entouré de ses petits pots de couleurs, dans lesquels il trempe le pinceau avec lequel il trace son nom.

Puis c'est l'*Homéliaire* du collège de Saint-Barthélemy de Francfort-sur-le-Mein, signé ainsi par une femme scribe et miniaturiste :

Guda peccatrix mulier scripsit
et pinxit hunc librum.

Ensuite le *Térence* du prieuré de S. Swithun, à Winchester, exécuté par un moine miniaturiste et orfèvre qui écrit ce qui suit :

« Henricus suis manibus apices literarum artificiose pinxit et illuminavit, nec non æreos umbones in tegminibus, appinxit ».

« Henri a peint et enluminé de ses mains, avec art, les grandes lettres, et il a placé sur les plats du volume les grosses têtes de bronze. »

1. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1910, p. 238.

Enfin le manuscrit 786 de la bibliothèque de Douai, un *Raban Maur,* porte dans sa première grande lettre majuscule :

Oliverus pictor et Rinaldus scriptor.

Passons au XIII[e] siècle.

1202. Le P. Cahier, dans ses *Nouveaux Mélanges* (t. IV, p. 137), a décrit le *Mater Verborum* ou *Glossa Salomonis* de la Bibliothèque de Prague, que M. Alfred Michiels a depuis, longuement étudié dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2[e] pér., t. VI (1872), p. 500).



Fig. 23. — *Historia Scholastica,* enluminée par Conrad de Scheyern II. (Bibl. de Munich.)

Au commencement du volume le scribe et l'enlumineur sont agenouillés devant une image de Marie : au-dessous de l'écrivain on lit : *Ora p. sre Vacerado* (Prie pour le scribe Vacerado) ; au-dessous de l'autre personnage : *Ora p. illre Mirozlao, a. MCII* (Prie pour l'enlumineur Mirozlaw, année 1102). Dans les encadrements se trouvent déjà les singes grotesques que nous verrons vers le XIV[e] siècle très en honneur dans l'école flamande et une très curieuse femme demi-nue, debout, aux cheveux flottants qui porte des fleurs dans ses mains ; au-dessous est l'inscription *Estas Siva,* déesse qu'on retrouve souvent désignée dans le manuscrit, tantôt comme Cérès, tantôt comme Flore.

1241. Le célèbre Conrad de Scheyern travaille en 1241. En réalité c'est un artiste double, au moins, ainsi que l'a montré M. J. Damrich[1].

1. Damrich (Johannes), *Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts des Klosters Scheyern (Heft 52 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte).*

Car il y a d'abord un Conrad de Scheyern qui signe une *Historia scholastica* (fig. 23) de la bibliothèque de Munich (clm. 17405):

Frater Chonradus peccator auctor et scriptor hujus operis.

Certes, sur cette simple mention, je n'aurais eu garde de le classer au nombre des enlumineurs: mais il a eu soin de nous laisser dans un autre manuscrit de Munich, le *Mater Verborum* (clm. 17403), un catalogue des peintures qu'il a exécutées. Là nous apprenons qu'il

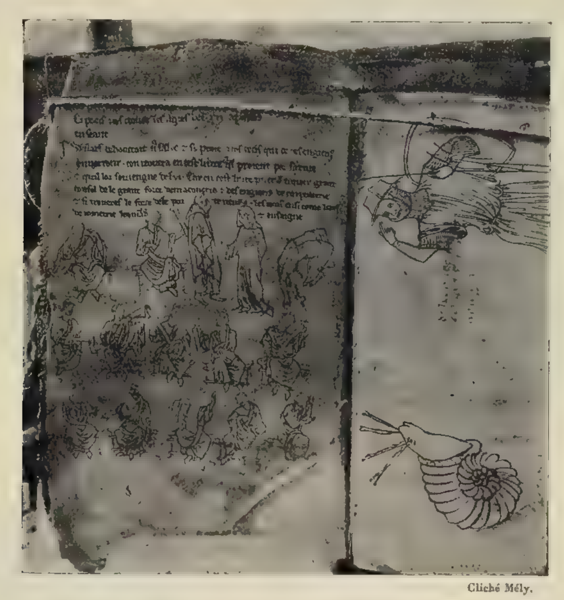


Fig. 24. — Page du *Matutinal* exécuté par Conrad de Scheyern I. (Bibl. de Munich.)

acheva un *Matutinal* (cod. lat. 17401), commencé sous l'abbé Conrard (1206-1225) par un moine également nommé Conrad. De ce premier artiste, qui n'a pas signé, voici une bien curieuse miniature (fig. 24) qui montre la différence de main des deux artistes du même nom, travaillant à trente ans de distance et qu'il importe de ne pas confondre.

1241. C'est à cette même époque que Villard de Honnecourt, l'architecte célèbre, parcourt l'Europe. Il relève dans son *Album* si précieux, les détails les plus intéressants des cathédrales qu'il visite à son

retour de Calocza (Hongrie). Cet *Album* est exposé dans les vitrines de la Bibliothèque nationale (ms. fr. 19093), où il est arrivé de Saint-Germain-des-Prés. Il a été reproduit par Darcel, avec des annotations de Lassus en 1863. M. C. Enlart, le savant conservateur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, a résumé tout ce



Cliché Mély.

Fig. 25. — *Album* de Villard de Honnecourt, signé : *de honnecor cil qui fu en Hongrie.* (Bibl. nat., ms. fr. 19093.)

que nous savons sur ce grand artiste dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (t. LVI, 1895).

On trouve dans ces pages une foule de croquis des plus vivants, des inventions, des projets ; et gravement l'artiste débute ainsi au premier f° : « *Vilars de Honecort vous salue* » (fig. 25), tandis qu'à la deuxième page, un chevalier, esquissé de la main la plus légère, la lance au poing, salue effectivement, du geste le plus élégant. Et à côté, nous lisons : « *de honnecor, cil qui fu en Hongrie* ».

1246. Mais dans leur vie intense, dans leur souplesse étonnante, ces petites figures sont-elles d'un art plus puissant que cette belle page si classique, véritable tableau de chevalet (fig. 26 et pl. II), mesurant $0^{m},29$ sur $0^{m},20$, signée HAINRICUS PICTOR, qui décore le f° 2 du t. IV de la *Biblia sacra latina* avec les prologues de saint Jérôme, écrite en 1246, par Dom Conrad abbé de Saint-Burchard et conservée aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Wurzbourg?



Fig. 26. — Page d'une *Bible latine* signée dans le bas à gauche : *Hainricus pictor*.
(Bibl. royale de Wurzbourg.)

De la même époque, est le *Livre d'Heures de Sarum* [Salisbury], qui fut exposé en 1908 au Burlington Club. Il a été peint et signé par un artiste dont nous trouvons deux fois le nom au cours de ses miniatures (fig. 27) : « *W. de Brailes qui me dépeint* ».



Fig. 27. — *Livre d'Heures* de Sarum, signé : *W. de Brailes qui me dépeint*.

Avant L'histoire de l'admirable feuille de la
1252. *Bible moralisée* (fig. 28 et pl. III et IV) où nous voyons si probablement saint Louis et Blanche de Castille, qui appartient à M. Pierpont Morgan, doit être consignée avant d'être oubliée. Achetée il y a quelques années à un notaire de Poitiers pour 30 000 francs par M. Bourdériat, antiquaire à Paris, elle fut revendue 60 000 à M. Badin. A ce moment sa trace se perdit. Après quelques jours d'informations, je fus heureux d'apprendre à L. Delisle

qui la recherchait, qu'elle était chez M. Pierpont Morgan ; il l'avait acquise pour 190 000 francs ; c'est de lui que, sur mon renseignement, l'éminent savant put l'obtenir, pour la communiquer le 5 août 1907 à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Mais si on a pu ainsi admirer son exquise finesse, son coloris merveilleux, ses ors extraordinaires, on n'a pas signalé sur le registre que lit le clerc, au bas de cette page si brillante, le mot FORTIN (fig. 29). Que vient faire là ce nom ? Quand je l'examine, il me rappelle, entre vingt autres que nous connaissons, les livres ouverts devant les artistes, sur lesquels on lit : *Rotbertus, Issenbadus, Fructusus, Johannes de Gaïbana,* que personne n'hésite à reconnaître comme artistes enlumineurs. Fortin ne serait-il pas par hasard un confrère de ces miniaturistes ? Et aussi de cet Hugues Pied d'Oie, peintre de saint Louis, dont l'épitaphe ainsi conçue était naguère dans l'église de Longjumeau :



Fig. 28. — Saint Louis et Blanche de Castille sur un feuillet de la *Bible moralisée*. Au bas, sur le livre ouvert, on lit : *Fortin*.
(Collect. Pierpont Morgan.)



Fig. 29. — Le nom de Fortin sur le registre de la *Bible moralisée*.
(Détail de la miniature précédente.)

┼ HIC · JACET · HUGO · PECDOE · PL... IA...
PICTOR · REG · QVI · EDIFICAVIT · ISTĀ
ECCLAM · OBIIT · V · K̄L · IANRII · AN·
DN̄I · MCCLI[1].

1. Piot (Eug.), *Cabinet de l'Amateur*, Nouvelle série, n° 9, 1861, p. 32.

Milieu du XIII[e] siècle. On ne voit pas trop en effet la différence qu'on pourrait trouver entre ce nom de Fortin et celui d'Ademar de Chabannes que Léopold Delisle rencontre au f° 99 v°, dans une *Vie de saint Amand et de saint Basile* (Bibl. nat. ms. lat. 3784). « Dans ce livre, écrit le savant « critique, Ademar s'est fait connaître par un triple acrostiche et par « l'inscription de son nom dans un médaillon dessiné à la plume, où « les mots *Eparchius pater* ont été tracés autour de la tête du person- « nage principal. Dans un coin du médaillon, on distingue assez « difficilement une petite tête à côté de laquelle est inscrit en carac- « tères très fins le nom « Ademarus » : c'est le compilateur du manu- « scrit qui fait modestement hommage de son travail au patron de « son abbaye.

« Ce médaillon, ajoute Léopold Delisle, doit être rapproché des « dessins à la plume qui décoraient plusieurs cahiers du manuscrit « d'Ademar conservé à la Bibliothèque de Leyde. Tous ces dessins « sont vraisemblablement l'œuvre du laborieux Ademar[1] ».

Ainsi, pour Léopold Delisle, c'est bien l'artiste qui s'est représenté ainsi lui-même, en inscrivant son nom à côté de son portrait. Si celui-ci est admis par un maître comme L. Delisle, je ne crois pas vraiment qu'on puisse écarter le nom de Fortin.

1259. Nous avons signalé plus haut (p. 10) le *Sacramentaire* conservé au Domschatz d'Hildesheim. Il fut enluminé en 1259 par un moine nommé Ratmann (fig. 30), qui inscrit son nom au-dessous de son portrait.

Mais voilà qu'avec saint Louis, l'iconographie religieuse va subir d'importantes modifications. Il est d'un grand intérêt de les signaler parce que leurs détails pourront dans bien des cas permettre de dater assez approximativement les documents que nous étudions. L'apport des reliques d'Orient par les grands seigneurs qui dirigèrent la quatrième croisade, celle de Constantinople, n'avait pas

1. *Notices et extraits des manuscrits*, t. XXXV (1896), p. 322 et pl.

été sans faire naître une évolution très caractéristique ; la cession, en 1239 à saint Louis, par Baudouin, l'empereur de Constantinople, des plus précieuses reliques de la Passion pour lesquelles le Roi fit édifier la Sainte-Chapelle, fournit aux artistes bien des thèmes nouveaux. C'est la représentation de la Crucifixion qui subit principalement dans ses détails la plus importante modification.



Fig. 30. — *Sacramentaire* d'Hildesheim, exécuté par Ratmann. (Trésor du Dôme d'Hildesheim.)

Jusqu'à cette date, presque sans exception, les artistes du moyen-âge placent sur la tête du divin Crucifié la couronne royale ou obsidionale. Si on s'est préoccupé quelquefois de cette particularité, c'est pour dire que « la Couronne d'épines sur la tête du Christ en Croix n'existait pas au XIIIe siècle dans les représentations de la Crucifixion, et qu'elle apparaît seulement dans les premières années du XIVe siècle ; elle affecte alors, dit M. Em. Mâle [1], la forme d'une torsade légère et ressemble à un gracieux ornement. C'est dans le parement d'autel de Charles V [2] qu'elle se montre pour la première fois (vers 1370) sous son aspect véritable. A partir de ce moment, elle ne fera plus défaut. »

En 1902, j'avais eu l'occasion de m'occuper de cette question dans mes *Portraits du Christ à travers les âges* [3]. J'ai même, à cette époque, publié la *Crucifixion* de la plaque de reliure en vermeil de l'*Évangéliaire*

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1905, p. 664.
2. Dit de Narbonne, qu'on voit aujourd'hui au Louvre dans la salle des Primitifs français.
3. Paris, Poussielgue, 1902, in-8.

de la Sainte-Chapelle de Paris[1] (fig. 31), qui date de 1248; on y voit la Couronne d'épines. Puis dans le t. III des *Exuviae sacrae Constantinopolitanae*[2], j'ai repris la chose, et, d'après les travaux de M. Ivar Hertzsprung[3] et les renseignements communiqués par M. le professeur Haseloff de Berlin, montré que dès 1245 on voyait la Couronne d'épines dans une miniature d'un missel d'Halberstadt, mais qu'on ne l'avait pas jusqu'alors rencontrée antérieurement. Et il résultait de cette constatation que si, à cette date, la Couronne d'épines venait remplacer dans l'art la couronne obsidionale ou royale que tout le moyen-âge avait posée sur la tête du divin Crucifié, cette iconographie nouvelle découlait très probablement de la réception par saint Louis, à Sens, le 11 août 1239, de la Couronne d'épines qui arrivait de Constantinople, des fêtes de la dédicace (avril 1240) et de la consécration de la Sainte-Chapelle (25 mars 1245) qui avaient donné à la précieuse relique une notoriété tout à fait nouvelle.



Fig. 31. — Probablement le premier Christ en croix avec la Couronne d'épines. Plaque de reliure en vermeil de l'*Évangéliaire de la Sainte-Chapelle de Paris*, exécutée vers 1248.
(Bibl. nat., ms. lat. 8892.)

Cependant je dois dire que depuis, j'ai découvert dans le *Libro corale*, XII, L, 5 de la *Bibliotheca Estense* de Modène, une Crucifixion du XII[e] siècle[4] dans laquelle le Christ porte la Couronne d'épines, que nous voyons déja, mais alors comme simple attribut de la Passion, au portail du Baptistère de Parme, sculpté par Antelami

1. Manuscrit de la Bibliothèque nationale, lat. 8892. Couverture exposée, n° 258.
2. Paris, Leroux, 1904, in-8, p. 168.
3. *Et par Sønderjydske Træskjærerarbejder fra det 13. århundrede* (Copenhague, 1901, in-8, extrait de *Aarbog for Nord. Oldkynd. og Hist.*, 1901).
4. Venturi, dans le t. III de la *Storia dell' arte italiana*, donne la cote XL, L, 5. C'est XII qu'il faut lire. Il publie la miniature, fig. 454.

en 1198[1], et aussi en Belgique sur le reliquaire de la Vraie Croix de Liège[2]. Mais ce sont là deux exceptions.

Ce n'est donc pas seulement en 1370 qu'apparaît dans la Crucifixion la Couronne d'épines, mais dès la première moitié du XIIIe siècle, ainsi que le prouvent des monuments indiscutables.

Il est un second point, qui me semble beaucoup plus complexe.

Décrivant et commentant deux « Ecce homo », de Salives dans la Côte-d'Or, et de Saint-Pourçain dans l'Allier, qu'il montre très judicieusement être « le Christ assis sur le roc du Calvaire, atten- « dant que les bourreaux aient fini de préparer la Croix », M. Mâle fait remarquer la tête de mort qui se trouve aux pieds du Seigneur. « Or, dit-il, la tête de mort est, dans la langue de l'art religieux, « une sorte d'hiéroglyphe qui désigne le Calvaire. »

Je voudrais montrer que cet « hiéroglyphe » n'est pas seulement un symbole, mais qu'il a un sens précis, non seulement dans la langue religieuse, mais dans la toponymie géographique elle-même.

En 1858, M. l'abbé P. de Cagny fut un des premiers à étudier, dans la *Revue de l'Art chrétien*[3], l'usage de placer une tête de mort au bas des crucifix; il l'explique ainsi: « On met une tête de « mort au bas des crucifix, parce que, d'après Tertullien, le Calvaire « est le lieu du *cal*, du chef; le premier homme y est enterré, la « tradition nous en a conservé la mémoire, et c'est sur ce même « lieu qu'a été arboré l'étendard de la Croix. Saint Épiphane plus « tard ajoute que le sang et l'eau qui coulèrent après le coup de « lance commencèrent par laver et purifier le corps du premier « homme déposé en cet endroit. »

Ainsi, d'après lui, le mot Calvaire viendrait de ce que le premier homme, Adam, est enterré sur cette montagne; c'est pour cela qu'on met au bas une tête de mort qui symbolise Adam.

1. Venturi, *Ibid.*, fig. 293.
2. Helbig (J.), *La sculpture au pays de Liège*, pl. X.
3. T. II, p. 125.

En 1867, Mgr Crosnier, dans le *Bulletin de la Société nivernaise*[1], n'ayant pas trouvé l'explication suffisante, fit de nouvelles recherches, qu'on peut ainsi résumer. Pendant les six premiers siècles, on voit, au pied de la Croix, l'Agneau immolé ; il est placé sur un tertre, le Calvaire, et c'est du Calvaire que jaillissent les quatre fleuves destinés à féconder le monde ; ils seront remplacés plus tard par les quatre évangélistes. Aux XIe et XIIIe siècles, on voit, au pied de la Croix un petit personnage, Adam, sortant de terre pour recueillir les premières grâces de la Rédemption. On rencontre aussi la tête de mort et les ossements. Faut-il les considérer comme le symbole de la victoire que Jésus-Christ a remportée sur la Mort, ou bien devons-nous y voir les restes d'Adam. La plupart des Pères disent que c'est sur le Calvaire qu'ils ont été déposés et que c'est pour cela même qu'on a donné ce nom à cette colline. Saint Jérôme, saint Epiphane, Origène, saint Athanase, saint Ambroise, saint Augustin, saint Jean Chrysostome, saint Basile sont unanimes sur ce point.

Et Mgr Crosnier cite alors saint Jérôme : « C'est dans cette « ville, sur cette montagne, qu'on croit qu'Adam a vécu et qu'il est « mort, ce qui a fait donner le nom de Calvaire au lieu où Notre-« Seigneur fut crucifié, parce que c'est là que le cadavre du pre-« mier homme fut inhumé, afin que le second Adam effaçât la faute « du premier. »

Cette tradition, nous ne devons pas le dissimuler, ne repose sur aucun fondement ; ni l'Ancien Testament ni le Nouveau n'en font mention. Certainement, si les Juifs l'avaient connue dans les temps anciens, ils n'auraient pas justement choisi ce lieu, en quelque sorte d'élection, pour y faire les exécutions capitales.

Enfin l'explication de Mgr Crosnier n'est pas très claire : « Le cadavre du premier homme a donné son nom au Calvaire. » Et, cependant, il faut le reconnaître, c'est sur cette formule que tous les archéologues se sont basés pour accepter l'hiéroglyphique symbolisme de la tête de mort des crucifix.

1. 2e série, t. II.

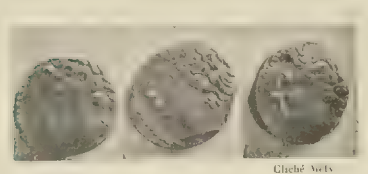
Si on veut remonter aux origines de la légende, il faut se reporter d'abord au texte même de saint Jérôme, car la traduction en paraît vraiment bien insuffisante: *In hac urbe, imo in hoc tunc loco et habitasse dicitur, et mortuus esse Adam. Unde et locus in quo crucifixus est Dominus noster Calvaria appellatur, scilicet quod ibi sit antiqui hominis calvaria recondita*[1]. Ainsi, Calvaire vient de *calvaria,* qui signifie « tête, » et non pas « cadavre », comme l'écrivait Mgr Crosnier.

Mais voilà que, plus loin, saint Jérôme se reprend et donne de l'étymologie de Calvaire une nouvelle explication ; je ne vois pas que les écrivains d'art religieux aient cru devoir en parler : *Audivi quemdam exposuisse Calvariae locum, in quo sepultus est Adam, et ideo sic appellatum esse, quia ibi antiqui hominis sit conditum caput et hoc esse, quod Apostolus dicat : « Surge qui dormis et exsurge a mortuis et illuminabit te Christus. » Favorabilis interpretatio et mulcens aurem populi, nec tamen vera. Extra urbem enim et foras portam, loca sunt in quibus truncantur capita damnatorum et Calvariae, id est decollatorum, sumpsere nomen. Propterea autem, ibi crucifixus est Dominus, ubi prius erat area damnatorum, ibi erigerentur vexilla martyrii*[2]. Voilà déjà une explication plus historiquement critique, quoiqu'on puisse immédiatement objecter qu'il aurait fallu appeler le Mont Calvaire « lieu des têtes » ou « lieu des décapités ». Mais, comme on ne voyait là ni crânes ni cadavres, réellement cette étymologie ne saurait être acceptée, et maintenant les symbolistes sont dans l'impossibilité de faire état de saint Jérôme, qui combat lui-même le texte sur lequel tous s'appuyaient.

Si nous remontons plus haut, nous allons nous trouver en présence du nom grec du Mont Calvaire, qui en est l'exacte traduction d'ailleurs. Saint Mathieu[3] l'appelle τό Κρανίον ; c'est le doublet exact de l'araméen *Gulgolla,* de l'hébreu *Gulgolet*[4] ; et tous ces mots qui signifient « crâne », signifient aussi « sommet et citadelle » ; c'est le grec

1. *Epistola XLVI Paulae et Eustachii ad Marcellam.*
2. *Comment. in S. Mathæum,* lib. IV, c. XXVII.
3. XXVII, 33.
4. En allemand, c'est le *Schädelstätte,* lieu du crâne ; en russe, *Golgafa,* de *Golová,* tête.

Καρήνον, tête, cime, citadelle. Il y a donc là un jeu de mots très ancien, bien antérieur au christianisme, qui s'est borné à transformer en légende symbolique le nom même de la montagne et à adopter comme représentation du Calvaire le crâne, qui est ainsi un véritable idéogramme, désignant, sans aucune interprétation, le lieu même qu'il est chargé de nous rappeler ; absolument, comme la rose, Ῥόδον, des monnaies de Rhodes, comme la guêpe, *Kheb,* qui dans les inscriptions égyptiennes signifie la ville de Kheb. C'est donc là un nom très exact, très correctement exprimé et nullement un hiéroglyphe, dans le sens que prétend aujourd'hui attacher la science paléographique à des signes qu'elle déclare inexplicables, parce qu'elle ignore la langue dans laquelle ils doivent être interprétés et que par conséquent elle ne les comprend pas. Les numismates, eux, n'ont eu garde de négliger ces détails, par exemple ces caractères qui au premier aspect semblent les poils de la barbe des profils des monnaies de Marseille (fig. 32), et qui sont simplement la signature dissimulée du monétaire[1].



Cliché Mels

Fig. 32. — Médailles de Marseille, sur lesquelles la barbe est faite des lettres ΠΑΡ, ΑΤΡΙ, probablement les initiales du monétaire.
(Cabinet des médailles de Paris, nos 685, 689, 690.)

Ce mont du Calvaire, τό Κρανίον, *Gulgolet,* Golgotha, nous ne devons pas le quitter, je crois, sans nous demander si, indépendamment de sa forme qui aurait pu lui faire donner le nom de *crâne,* tels les monts qui sont appelés aiguilles, dents, cornes, κεφαλαί, il n'y aurait pas à rechercher là quelque légende très ancienne, qui relierait ensemble les Acropoles, les Capitoles, qui tous portent en définitive le même nom, et si derrière ce nom de « crâne », de « tête », car le Capitole ne serait autre que le nom de *Caput Oli,* ainsi que nous l'apprendront Pline et une pierre gravée du Cabinet des médailles

1. Muret (E.), *Catalogue des Monnaies gauloises de la Bibliothèque nationale,* Paris, Plon, 1889, in-4.

qui nous montre précisément la découverte du crâne d'Olus[1], il ne faudrait pas voir là quelque réminiscence atavique d'un sacrifice humain, du crâne d'une victime propitiatoire enterré sous les fondations de la citadelle, construite naturellement sur la colline qui domine la ville et dans laquelle devait se concentrer la défense?

De ce rite, sans nul doute très archaïque, nous trouvons la trace, relativement moderne, dans l'*Historia Britonum* de Nennius[2], qui nous apprend que Vertigern [Guorthiginus], poursuivi par les Pictes en 449, et ne sachant comment rendre inexpugnable une citadelle qu'il construisait pour sa défense, mit à exécution l'avis de ses mages qui lui conseillaient de sacrifier sur le lieu qu'il voulait défendre, une jeune victime humaine, dont le sang répandu le protégerait « in æternum ».

Ce serait donc peut-être ainsi que, dans la suite des âges, certaines élévations seraient devenues « le lieu dit de la tête », puis la « Tête » : les générations successives et les civilisations différentes oubliant, en se superposant, les rites qui avaient ainsi créé une toponymie originelle.

Ne quittons pas la Crucifixion et son iconographie nouvelle sans parler du pélican que nous n'allons pas tarder à voir apparaître au sommet de la Croix.

« Dans un intéressant article sur les *Heures de Boussu,* précieux manuscrit conservé à l'Arsenal, M. Henry Martin a montré dans une des allégories, le pélican se déchirant les flancs pour nourrir ses petits[3]. Effectivement, c'est la légende adoptée par le symbolisme chrétien. Ici, par exemple, le pélican est représenté sous la forme d'un oiseau avec un bec crochu. On pourrait dire que, au moyen âge, les animaux exotiques étant peu connus, leur représentation était souvent très conventionnelle. Cependant, dans les *Heures de Boussu,* on peut constater la présence d'un éléphant admirablement dessiné, quand dans d'autres manuscrits, ce sont d'informes animaux de pure imagination.

1. Gravée comme blason sur la couverture du *Bulletin de la Société française des fouilles archéologiques.*
2. Éditée par Mommsen dans les *Chronica minora,* t. XIII, p. 182.
3. *Gazette des Beaux-Arts,* 1910 (1), p. 114.

Mais revenons à notre pélican.

Sa légende n'est pas à l'origine celle du symbolisme chrétien. Je la lis pour la première fois dans un antique *Bestiaire,* celui des *Cyranides*[1], que je pense d'ailleurs être un des plus anciens livres scientifiques de l'humanité, puisque nous en trouvons la trace dans le sanctuaire de Thèbes, quatre siècles avant l'ère chrétienne. « Le ῥάμφιος « est un oiseau qui vit le long des rives du Nil ; on l'appelle aussi « pélican (πελέκανος). Il vit dans les marais du Nil et voici comment « il aime ses enfants. Lorsqu'ils sont nés et qu'ils commencent à « grandir, ses petits le frappent au visage. Ne pouvant supporter « cela, les pélicans battent leurs petits sur la tête et les tuent. Mais « plus tard, leurs entrailles sont émues et ils pleurent les petits « qu'ils ont fait mourir. Le même jour, la mère a pitié de ses propres « enfants ; elle se déchire les flancs et les ouvre, et son sang « dégouttant sur leurs petits cadavres, les ramène à la vie et ils « ressuscitent naturellement. »

Il y a quelque chose ici de remarquable : c'est que ῥάμφιος veut dire « bec crochu », alors que le pélican, au contraire, a un bec plat, très long, et que le *Livre d'Heures de Boussu* représente précisément un oiseau avec un bec crochu.

Y aurait-il donc là une survivance de la tradition antique, semblable à celle que naguère je montrais dans le symbolisme des *Triomphes de Pétrarque*[2], qui, jusqu'au XVIe siècle, fut exclusivement basé précisément sur les légendes de ces mêmes *Cyranides ?* Ce serait donc, une fois de plus, la constatation d'une influence atavique ignorée, qui aurait ainsi fourni le thème d'une représentation symbolique chrétienne, pour nous, au premier moment, scientifiquement inexplicable.

Ce sont des points de repère que les historiens d'art n'ont pas le droit de négliger.

1. Mély (F. de), *Les Lapidaires grecs,* t. III, Paris, Leroux, 1902, in-4 (Publié sous les auspices du Ministère de l'Instruction publique et de l'Académie des Sciences).

2. Mély (F. de), *Pétrarque et le Symbolisme antique,* Paris, in-4 (Extrait du *Recueil des Mémoires publiés par la Société des Antiquaires de France,* à l'occasion de son Centenaire en 1904).

LES CORPORATIONS LAÏQUES

Le milieu du XIIIe siècle voit s'opérer une transformation politique très importante. A côté des communautés religieuses, la société laïque s'organise, les corporations ouvrières prennent naissance. Le *Livre des Métiers*, rédigé vers 1260 par Etienne Boileau, prévôt des marchands, en donnant un corps aux statuts qui dorénavant vont régir les associations qui se forment, consacre un état social absolument nouveau. Son importance ne tardera pas à se manifester.

Les artistes, encore considérés comme des artisans, ne demeurent pas étrangers à ce mouvement. Le chapitre qui dans le *Livre des Métiers* leur est consacré, nous apprendra en même temps et les règlements auxquels ils vont être astreints et la place qu'ils occuperont dorénavant dans l'organisation de la cité.

Titre LXII. *Le tiltre des Paintres et Tailleurs d'ymages.*

I. Il puet estre Paintres et Taillieres Ymagiers à Paris qui veut, pour tant que il ouevrec [e] aus us et aus coustumes du mestier et que il le sace faire. Et puet ouvrer de toutes manières de fust, de pierre, de os, de cor, de yvoire et de toutes manières de paintures bones et leaus.

II. Quiconque est Ymagiers Paintres à Paris, il puet avoir tant de vallès et de aprentiz comme il li plaist, et ouvrer de nuiz quant mestier li est.

III. Nus Ymagiers Paintres ne doit coustume nule chose que il vende ne achate ce apartenant à son mestier.

IV. Li Ymagier Paintre sont quite del guet, quar leurs mestiers les acquite par la raison de ce que leurs mestiers n'apartient fors que au service de Nostre Seingneur et de ses Sains et a la honnerance de sainte Yglise.

V. Nus Ymagiers Paintres ne doit ne ne puet vendre chose pour dorée, de laquelle li ors ne soit assis seur argent. Et se li ors est assis seur estain et il le vent sans dire, l'œuvre est fause ; et doit li ors et li estains et toutes les autres couleurs estre gratées tout hors ; et cil qui tele ouevre aura vendue pour dorée le doit faire tot de nouvel bone et leal, et le doit amender au Roy par le leau jugement du prevost de Paris.

VI. Se Ymagiers Paintres assiet argent seur estain, l'ouevre est fause, se elle ne li est commandée au faire ou il ne le dist au vendre. Et se il le vent sans dire, l'ou[e]vre doit estre gratée et refaite bone et leaus, et amender au Roy, en la manière devant devisée.

VII. Nule fause ouevre del mestier devant dit ne doit estre arse, pour les reverances des Saius et des Saintes en qui remenbrances elles sont faites.

VIII. Li preud'ome Ymagier Paintre doivent la taille et les autres redevances qui que li autre borgois de Paris doivent au Roy[1].

Le titre LXXVII (p. 168), s'occupe encore des peintres : il porte « *Cis titre parole des Paintres et des Seliers de Paris, de leurs ordonnances et de leur établissemens.* Mais il a surtout trait presque uniquement aux fabricants de *selles.*

La réunion si intime de deux corporations qui paraissent au premier abord si différentes, paintres et selliers, nous oblige à nous demander, si dans ce cas, *sellier* a vraiment le sens de bourrelier que nous lui attachons aujourd'hui. Est-ce bien l'ouvrier qui confectionne les harnachements des chevaux ? Ce n'est nullement certain. Le *sellier* est celui qui fait des *selles* : or au moyen âge la *selle* est un siège : la *sella*, la *sedia*; témoin ce passage des *Chroniques de Saint-Denis* : « Le roy commanda à S. Eloy orphèvre, de forger une selle d'or, telle qu'elle fut convenable a tel homme comme il estoit ».

En 1352 Girart d'Orléans, le célèbre peintre, est *sellier*, puisque dans les comptes royaux de cette date nous lisons : « A maistre Girart d'Orléens, paintre pour II selles nécessaires, feutrées et couvertes de cuir et de drap, delivrées pour l'ordinaire de la chambre du Roy ». La confusion que nous signalons a d'ailleurs conduit au résultats les plus extraordinaires. Sur un chapiteau de Récloses (Seine-et-Marne) du xve siècle, nous voyons saint Eloy apporter au Roi sur ses bras deux *selles* de cheval[2], et hier, dans un article, qui n'est pas précisément pour célébrer Vasari, auquel cependant nous

1. *Le Livre des Métiers d'Etienne Boileau* (vers 1260), publié par R. de Lespinasse et Fr. Bonnardot, Paris, Imp. nat., 1879, in-4, p. 129-130.

2. *Revue de l'Art Chrétien*, 1890, p. 230. Au Louvre du reste, un vitrail (n° 165) représente le même sujet.

devons tant de reconnaissance malgré ses erreurs, M. de Wizewa dans la *Revue des Deux Mondes* (15 août 1911, p. 943) nous signalait « un des mensonges que l'orgueil personnel » du célèbre historien d'art lui avait inspiré, en mettant au premier rang des peintres anciens, son arrière-grand-père, Lazare Vasari, qui n'avait été en réalité « qu'un obscur petit *sellier* d'Arezzo ». Assurément, en écrivant cette phrase, M. de Wizewa ne pensait pas à Girard d'Orléans, le grand peintre, appelé également sellier.

Jusqu'à ce moment la plupart des manuscrits enluminés que nous avons examinés ont été signés par des religieux ; à partir du *Livre des Métiers*, nous allons au contraire rencontrer presque uniquement des miniaturistes laïques.



Cliché Mély.

Fig. 33. — Une des lettres du *Recueil hagiographique*, enluminé par Henri.
(Bibl. nat., ms. fr. 412.)

1280. De 1280 datent les *Flores S. Augustini, Johannis Damasceni libri IV*, exposées au Burlington Club, en 1908. Elles portent en rouge : « Explicit Damascenus. Me scripsit Johannes dictus Campions et Arnulphus de Camphaing », et en bleu : *Goswins de Lecaucie l'enlumina*.

Fig. 34. — Fragment de la souscription du ms. fr. 412, donnant le nom de l'enlumineur Henri.
(Bibl. nat., ms. fr. 412.)

1285. De 1285 est le manuscrit fr. n° 412 de la Bibliothèque nationale, signalé par Léopold Delisle dans le t. III du *Cabinet des manuscrits* (p. 301). C'est un *Recueil hagiographique* décoré d'un assez grand nombre de petites miniatures (fig. 33) :

Il se termine ainsi :

« Icis livres ici finit
Bonaventure ait qui l'escrit.
Henris ot non l'enlumineur
Dex le gardie de déshonneur.
Si fu fais l'an MCCIIII^{xx}V. »

Fin du xiiie siècle.

Au British Museum le manuscrit add. 17448 se termine ainsi :

Guillermus de Bolleria me totum fecit : orate pro eo.

Ce terme de *fecit* ne saurait prêter à discussion ; c'est la signature de l'artiste ; le scribe, lui, signait, *scripsit*. Nous en avons eu maintes fois la preuve dans les pages précédentes : Johel, Sauvalo. Le *Catalogue de la bibliothèque de Laon*, par Fleury (t. II, p. 17), nous décrit un *Missale beatorum Apostolorum Jacobi, Johannis et Thomæ*, de ce même xiiie siècle, orné de splendides miniatures, et il est signé : *Rogerus me fecit.*

Également aussi, sous la figure d'un Christ peint d'un manuscrit de Cambridge (Cotton, in Nero D. I, f° 155), on peut lire :

« Hoc opus fecit frater Willelmus de ordine Minorum, socius beati Francisci, secundus in ordine ipso, in conversatione sanctus, natione Anglus ».

Et ce nom de Willelmus, quand nous parlerons plus tard des émailleurs de cette époque, nous le rencontrerons sur la célèbre, *Crosse de Ragenfroid* de la collection Carrand, maintenant au Bargello de Florence[1], qui porte sur son nœud :

FRATER WILLELMVS ME FECIT

Enfin Issenbardus signe (fig. 3) la miniature du f° 180, du ms. 500 de la bibliothèque de Chartres :

Issenbadus me fecit.

Il ne saurait par exemple être comparé aux artistes que nous venons de rencontrer ; mais comme précisément il montre, malgré son infériorité, qu'il se juge l'égal des grands enlumineurs, il importait d'attirer l'attention sur les lignes qu'il trace sur son livre, comme son contemporain Jean de Gaïbana sur l'*Épistolarium* du Trésor du Dôme de Padoue, dont nous ne parlons pas, parce que c'est un Italien.

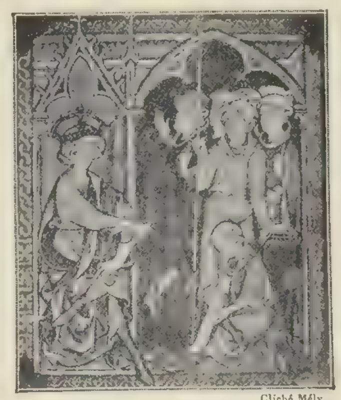
1. Mély (F. de), *La Crosse dite de Ragenfroid*, dans la *Gazette Archéologique*, 1888.

Le § VIII, du titre LXII du *Livre des Métiers,* dit donc que les peintres et les imagiers doivent, comme les autres bourgeois, la taille au Roi.

1292. Le *Rôle* de 1292[1] va nous faire alors connaître quelques-uns des maîtres enlumineurs de Paris à cette date, en même temps que la redevance à laquelle s'élevaient les taxes des miniaturistes de la rue Érenbourg de Brie, où la plupart avaient leur boutique.

Bernar,	8 sous		Richard de Verdun		
Baudoin,	»	12 deniers	son gendre,	8 sous	
Nicolas et sa mère,	5 sous	»	Thomassin leur valet,	2 sous	
Guiot leur valet,	8 sous	»	Sire Jehan,	»	12 deniers
Guiot l'enlumineur,	»	12 deniers	Sire Heude,	»	»
Honoré,	10 sous	»	Clément,	2 sous	»

En outre, habitaient : rue de la Croix Neuve, Raoul l'enlumineur : en la Foulerie, Thomas l'enlumineur : en la rue aux Porées, Jehan l'Englois l'enlumineur : en la rue Saint Victor, Grégoire l'enlumineur : au clos Burnel, Courrat l'enlumineur : rue du Serpent, Guillaume le peintre.



Cliché Mély

Fig. 35. — Première miniature du *Décret de Gratien*, enluminé par Honoré. (Bibl. de Tours, ms. 558.)

1288. Dans ce rôle, l'artiste le plus imposé est Honoré qui paye avec son gendre Richart de Verdun et son valet Thomassin, 20 sols, alors que Nicolas l'enlumineur, sa mère et son valet ne versent que 13 sols. C'était donc un des maîtres les plus réputés de la fin du XIIIe siècle.

Et de fait, le Compte du Trésor du Louvre, au terme de la Toussaint 1296, le mentionne deux fois, en ces termes :

1. Géraud, *Paris sous Philippe le Bel,* Paris, Documents inédits, 1837, p. 156.

Pro uno breviario facto pro rege. . . . . . 107 l. 10 s.
Honoratus illuminator pro libris regis illuminatis. 20 l.

Nous apprenons ainsi qu'il était enlumineur du roi Philippe-le-Bel pour lequel il fit un *Bréviaire* de la somme importante de 107 livres 10 sols et différentes miniatures de manuscrits, qui lui furent mandatées 20 livres.

Aussi Honoré n'est pas demeuré inaperçu. En 1868, Léopold Delisle le signale[1]; Julien Havet en parle dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*[2]; le comte P. Durrieu le mentionne dans son *Jacques de Besançon*[3] et dans le *Journal des Savants*[4]; M. Sidney C. Cockerell l'interroge dans le *Burlington Magazine*[5]; M. Henry Martin réunit dans ses *Miniaturistes français*[6] tout ce qu'on sait de cet artiste ; de Léopold Delisle enfin, il a paru dans le *Journal des Savants* (octobre 1910) une longue dissertation posthume, à propos de l'étude que j'avais faite d'Honoré dans la *Revue de l'art* (t. XXVII (1910), p. 345).

Comme suite de tous ces travaux, on croit pouvoir actuellement attribuer à Honoré : le *Bréviaire de Philippe-le-Bel,* charmant manuscrit de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 1023), un *Décret de Gratien,* manuscrit de la Bibliothèque de Tours (ms. 558), enfin une *Somme le Roi* du Fitz-William Museum de Cambridge.

D'Honoré, aucune mention antérieure à 1288 (manuscrit 558 de Tours); en 1292, nous venons de le trouver dans le *Rôle* de la taille des miniaturistes imposés à Paris, où il est inscrit avec son gendre Richard de Verdun; en 1296, il figure au compte du Trésor du Louvre comme miniaturiste du Roi, et c'est tout; après cette dernière date, on perd sa trace. Son atelier, par exemple, aux mains de Richard de Verdun, qui avait pris un associé, Jean de la Mare, travaillait

1. Communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 27 novembre 1868.
2. T. XLV (1884), p. 252-3.
3. Paris, Champion, 1892, in-8, p. 2 (Publié par la Société de l'Histoire de Paris).
4. Janvier 1909, p. 11.
5. Sidney C. Cockerell, *Burlington Magazine,* décembre 1906, p. 186.
6. Paris, Leclerc, 1906, p. 58.

encore dans le premier quart du XIVe siècle : le passage du compte de Guy de Laon, trésorier de la Sainte-Chapelle en 1318[1], nous le prouve :

Item Richardo de Verduno et Johanni de la Mare, socio suo, pro dictis antiphonariis illuminandis de grossis et minutis. . . . . x l. XIII s.
Item pro parvo libro faciendo pro pueris instituendis. . . . . XXXVIII s.

On n'en sait pas davantage, jusqu'à présent.

« Pas plus que ses confrères, ajoute M. Henry Martin, Honoré n'a jamais inscrit son nom sur les livres illustrés par lui. Cependant, nous connaissons un volume dont les miniatures sont certainement son œuvre. C'est un *Décret de Gratien,* avec la glose de Barthélemy de Brescia, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque de Tours.

« ... Il est encore un autre volume dont l'enluminure peut lui être attribuée avec beaucoup de vraisemblance. ... Si Honoré est l'enlumineur du roi en 1296, c'est bien lui, vraisemblablement, qui a été chargé d'illustrer le *Bréviaire* que cette année Philippe le Bel fit exécuter. Or, ce *Bréviaire,* on est à peu près autorisé à l'identifier avec un très beau et très intéressant manuscrit de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 1023). » Il y a, en effet, plusieurs arguments en faveur de l'identification de ce volume, qui a fait partie de la Bibliothèque de Charles V, avec le manuscrit du compte de 1296[2], « par suite, continue M. Henry Martin, de l'attribution des peintures à Honoré ».

L'hypothèse est séduisante, je l'avoue. Mais pour ma part, je ne croirai jamais pouvoir me permettre d'affirmer qu'un manuscrit enluminé, acheté par le Roi, est « vraisemblablement » de la main de tel artiste, parce qu'à un moment cet artiste a enluminé un livre pour le Roi. Guillebert de Metz, à quelque temps de là, ne nous parle-t-il pas des « soixante mille escripvains et enlumineurs »

1. Vidier (A.), *Notes et documents sur le personnel, les biens et l'administration de la Sainte-Chapelle, du XIIIe au XVe siècle,* dans les *Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris,* t. XXXVIII (1901), Paris, Champion, 1902, in-8, p. 339.

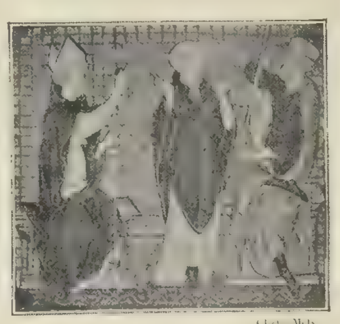
2. Delisle (L.), *Recherches sur la librairie de Charles V,* Paris, Champion, 1907, in-8, t. I, p. 181.

qui habitaient Paris, et *le Dit des peintres* ne nous apprend-il pas que — comme à bien d'autres époques —, la peinture, au moyen âge, ne nourrissait pas son homme, puisqu'il se demande « comment peintres peuvent trouver leurs vies, car à painturer trop de gens s'apareillent[1] ». Heureusement pour Honoré, nous avons un document authentique qui va nous permettre de mettre en lumière et de discuter le faire de cet artiste.



Cliché Mély

Fig. 36. — Miniature du *Décret de Gratien* (fº 158 vº). (Bibl. de Tours.)



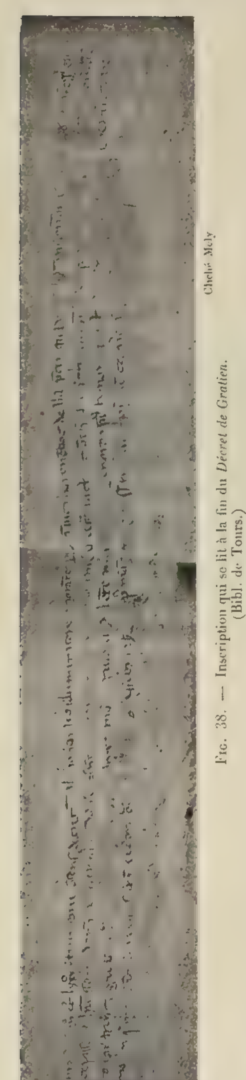
Cliché Mély

Fig. 37. — Minature du *Décret de Gratien* (fº 164 vº) (Bibl. de Tours.)

M. Henry Martin, en parlant du *Décret de Gratien* de la Bibliothèque de Tours, n'a pas manqué de mentionner l'inscription de la fin du volume, que M. Collon, le savant bibliothécaire de la ville de Tours, avait relevée, en partie, dans son *Catalogue des manuscrits*[2] ; on s'est contenté, par exemple, jusqu'ici de la regarder comme une curiosité bibliographique, sans lui rien demander de plus, alors que c'est, peut-être, un des documents les plus importants de l'histoire de l'art français. Elle n'est pas de celles qu'on discute : c'est une véritable pièce d'archives, une quittance, qui, accompagnant le manuscrit lui-même à travers les âges, y adhérant, est par conséquent inattaquable (fig. 38).

1. La Curne de Sainte-Palaye, *Glossaire de la langue française*, Vº Painturer.

2. *Catalogue général des manuscrits des Bibliothèques publiques de France* (Tours), t. XXXVII, 1900, p. 450.



Cliché Mély

Fig. 38. — Inscription qui se lit à la fin du *Décret de Gratien*. (Bibl. de Tours.)

En voici le texte :

« Anno Domini M°CC°LXXX octavo, emi presens decretum ab Honorato illuminatore, morante Parisius, in vico Herenenboc de Bia, precio quadraginta librarum parisiensium quas..... confessus est recepisse et habuisse. Unum aureum (?).....sse presentibus dominis domino Bartholomeo decano pictaviensi et Bartholomeo archidiacono Tho...censi et decano pap,.......et Guillelmo clerico et Pa... archidia... et Guillelmo clerico... R. genero ipsius Honorati..... die dominica..... dederunt..... in domo in qua mora[batur] magister..... ante hostium cameræ in q....

On pourrait encore peut-être deviner quelques mots, mais les grattages ne permettent guère que des suppositions.

Donc nous avons : « En l'année du Seigneur 1288, j'ai acheté ce présent Décret à Honoré, enlumineur, demeurant à Paris, rue Herenenborc de Bie, pour le prix de quarante livres parisis, qu'il reconnaît avoir reçues et touchées... en présence des seigneurs Dom Barthélemy, doyen de Poitiers et Barthélemy, archidiacre de Tho..... et doyen de Pap..... du clerc Guillaume, et Pa..... archidiacre et de Guillaume clerc...., de R..... gendre du dit Honoré, ... le dimanche, dans la maison où demeurait maître...... devant la porte de la Chambre[1].. » (fig. 38).

C'est précis, clair, indiscutable. Le volume a été acheté en 1288 à Honoré, enlumineur, demeurant rue Herembourg de Brie, aujourd'hui rue Boutebrie. C'était précisément la rue des enlumineurs, et c'est là que, justement dans

1. Je prie M. Dorez, qui a bien voulu m'aider dans le déchiffrement de cette pièce fort difficile, de trouver ici tous mes remerciements.

le rôle de la taille de 1292 nous avons trouvé Honoré. L'identification est donc absolument sûre.

N'était-il pas dès lors très simple, puisqu'il existe ainsi un manuscrit enluminé certain d'Honoré, de le consulter avant d'émettre des hypothèses qu'on avoue problématiques? C'est ce qui n'a pas été fait; car, écrivait dernièrement un éminent critique, son œuvre est demeurée jusqu'ici à peu près inconnue[1]. L'extrême amabilité de M. Collon m'a permis de feuilleter pendant plusieurs semaines, de photographier posément chez moi, cet énorme in-folio (il pèse huit kilogrammes). Nous pouvons donc en parler en connaissance de cause.

Empruntons d'abord à l'érudition de M. Collon, l'excellente description qu'il en a donnée dans son *Catalogue*.

XIII[e] siècle. Manuscrit d'une écriture très soignée, velin, 349 feuillets à deux colonnes avec gloses marginales, précédés et suivis de deux feuillets de garde. Titres rouges; 38 miniatures assez finement exécutées, au commencement de la première et de la troisième partie du Décret, et de chaque cause de la seconde partie, aux folios 1, 93, 115 v°, 135, 143, 145, 147, 150, 155 v°, 158 v°, 161, 164 v°, 175, 185, 189, 191 v°, 195 v°, 207 v°, 211, 213 v°, 214 v°, 217, 218 v°, 225 v°, 244, 253, 256 v°, 262 v°, 269 v°, 272, 273 v°, 276, 278, 285 v°, 316, 317, 323 v° et 324 v°; au-dessous de chacune d'elles, on trouve une initiale en couleur sur fond d'or, et une autre analogue, mais plus petite, au commencement de la glose; toutes les autres initiales sont bleues et ornées de filets rouges. 460 sur 290 millim. Rel. bois, recouverte de peau historiée: chaque plat est protégé par 5 gros clous de cuivre; traces de fermoirs en cuivre. (Provient de Saint-Gatien, 277.)

C'est sur le second feuillet de garde de la fin, au bas, qu'est la note relative à Honoré (fig. 38).

A la fin, à l'intérieur du plat de la couverture, on lit cette note en écriture du XV[e] siècle: « Iste liber est magistri Iohannis de Landes dicti Boucandry, canonici Parisiensis. »

Le *Décret*, composé par Gratien entre 1139 et 1150, probablement dans le couvent de Saint-Félix à Bologne, avant sa nomination comme évêque de Chiusi, comprend trois parties. La première se compose de cent une *Distinctions* subdivisées en *Canons*; la deuxième

1. Durrieu (Le comte P.), *Journal des Savants*, janvier 1909.

de trente-six *Questions* ; la troisième forme un traité de *Pænitentia*. C'est, en réalité un *Dictionnaire des cas de conscience* qui s'appliquent aux prélats, aux prêtres, aux clercs, aux laïques, enfin aux femmes. C'est dans l'illustration de cette dernière partie qu'Honoré semble devoir être tout particulièrement étudié. Nous trouvons là, en effet, un artiste malicieux sans méchanceté, narquois et candide,



Cliché Mély.

FIG. 39. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 191 v°). (Bibl. de Tours.)



Cliché Mély.

FIG. 40. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 262). (Bibl. de Tours.)

d'une verve railleuse, mais pleine d'indulgence sous son sérieux apparent. Car jamais artiste ne fut certes plus officiellement grave que celui qui fut chargé d'enluminer ce *Décret,* quoiqu'il soit, dans sa conception artistique, en avance d'un demi-siècle sur les miniaturistes du XIVe, qui vont, sous l'inspiration nouvelle du sentiment profane, abandonner dans la représentation féminine, la tradition de la dignité pieuse et de la pureté parfaite ; c'est donc une personnalité tout à fait intéressante.

Lisons le texte qui accompagne la miniature du *Prologue* du *Décret de Gratien* (fig. 35). « Le genre humain est gouverné de deux manières : par le droit naturel, par les coutumes. »

Ce sont les *Coutumes* que le Roi dicte à son secrétaire agenouillé devant lui, en présence de ceux qui leur doivent obéissance : le Chevalier, le Clerc, le Juge civil. Le Tiers-État n'a pas encore sa

place ici ; Étienne Marcel n'a pas fait son apparition. La figure du Chevalier, debout, de face, dans son surcot couleur laque qui tranche délicatement sur les vêtements verts qui l'accompagnent, est particulièrement élégante. Passons rapidement devant cette *Sentence d'excommunication* (f° 158 v°), dont les petits personnages, vêtus de gris, de bleu, de blanc, se détachent sur un fond rouge de deux



Cliché Mély

Fig. 41. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 272). (Bibl. de Tours.)



Cliché Mély

Fig. 42. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 273 v°). En haut à gauche le petit oiseau, marque d'Honoré. (Bibl. de Tours.)

tons, losangé et résillé d'or (fig. 36) ; mais regardons plus attentivement la *Question* du f° 164 v° (fig. 37). — Un clerc ayant un procès foncier avec un autre clerc, au lieu d'aller devant l'Évêque, s'est permis de traduire son adversaire devant le juge civil ; quelle punition mérite le clerc ? Comme il se défend bien, ce jeune prêtre, comme il plaide élégamment sa cause du geste de ses mains fines, comme sa petite figure futée respire l'intelligence ! Il y a là des verts olive, des rouges de Saturne, des feuilles de roses sèches, de l'effet le plus séduisant.

Ici (f° 191 v°), nous venons demander l'absolution d'un gros péché assez fréquent au moyen-âge et de nos jours aussi peut-être (fig. 39). Le repentir du couple agenouillé, la mine déconfite des pécheurs, ne peuvent manquer d'attendrir le cœur de l'évêque, qui leur montre l'énormité de leur faute.

La *Question* du f° 262 est très grave (fig. 40) : un homme ayant

fait vœu de chasteté se marie néanmoins. Sa femme le quitte. Plus tard, le mari au regret vient la chercher. Que doit faire la femme ? Combien amusante est sa petite figure délicate, et comme son air penché annonce bien la réponse négative qu'elle va faire !



Cliché Mély.

Fig. 43. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 276). (Bibl. de Tours.)

Qu'elle est ennuyée cette petite jeune femme de la *Question* du f° 272 (fig. 41) ; comme ses yeux, sous son petit chapel blanc, dans son exquis petit costume rouge, sous son manteau vert, implorent bien le juge. En effet, elle a cru épouser un jeune homme noble, et voilà qu'elle apprend, trop tard, qu'elle est la femme d'un serf qu'elle n'aurait jamais accepté si elle eût connu sa condition. A-t-elle le droit de demander la nullité du mariage pour épouser le premier ?



Cliché Mély.

Fig. 44. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 278). (Bibl. de Tours.)

J'avoue ne pas très bien comprendre le cas du f° 273 v°. Il y a là une question de parrain, de marraine, un peu embrouillée pour un laïque comme moi. Mais la jeune femme emporte son bébé dans un geste si exquis, pendant que le juge montre la porte au mari, que je n'ai pas cru devoir laisser passer, sans m'y arrêter, cette jolie miniature (fig. 42).

Beaucoup plus simple est la *Question* du f° 276 (fig. 43). Une jeune fille est mariée contre sa volonté : le mariage peut-il être annulé ?

Le Code civil, de nos jours, prévoit le cas, mais le moyen-âge le discutait. C'était même pour éviter toute équivoque, certainement, qu'en Pologne, autrefois, au pied de l'autel, devant l'assemblée, le père de la fiancée lui donnait un retentissant soufflet, ménageant ainsi à sa fille, pour l'avenir, un cas officiel de nullité.

F° 278 (fig. 44). Le mariage avec une courtisane est-il valable? En tous cas, le prêtre prononce ici la bénédiction nuptiale ; nous n'avons pas à nous préoccuper des suites.

La *Question* du f° 285 est assez compliquée. Le moyen-âge a vécu dans la sorcellerie ; pour être au xxe siècle, les paysans de nos jours ne sont pas moins superstitieux. Ce que nos ancêtres appelaient le « nœud de l'aiguillette », nos campagnards l'appellent « mal fait ». Or, au cours du mariage, le mari est frappé d'un « mal fait » : la femme a-t-elle le droit de le quitter? Bien humainement est étudiée la figure déconfite de l'époux, auquel le juge me semble prodiguer d'excellents conseils. Je n'ai pas lu les longues colonnes qui leur sont consacrées, préférant m'arrêter quelques instants à l'une des plus passionnantes propositions du moyen-âge (f° 316), qui ont trouvé leur écho jusqu'à Balzac, jusqu'à Guy de Maupassant. C'est l'éternelle histoire de Martin Guerre, époux de Bertrande de Rols, et d'Arnaud du Tilh, qui fit tant de bruit au xvie siècle, que l'arrêt mémorable de Toulouse, rapporté par Coras, eut sept ou huit éditions.

Une femme est l'épouse d'un chevalier qui part pour la guerre. On apprend qu'il est fait prisonnier, puis qu'il est mort. Au bout du temps convenable, la veuve convole en nouvelles noces. Plus tard, le premier mari revient des prisons de l'ennemi. Que doit faire la femme? Que doit ordonner le juge (fig. 45)? Cruel embarras devant les supplications du revenant, devant les explications du second mari, devant les larmes de la pauvre petite jeune femme. Car elle pleure, mais pour lequel?

Une des dernières miniatures n'est pas la moins curieuse (f° 323 v°) (fig. 46). C'est un festin : une jeune fille a été grisée de vin, puis

d'amour. Si le jeune homme, — que nous voyons au coin à droite, — l'épouse dans la suite, y a-t-il eu rapt ? Non certes, car tout est bien qui finit bien.

Quelle différence entre cet esprit, fin, léger, élégant, qui donne la vie à tous ces petits personnages, en peignant sur leur visage, par leurs gestes, des sentiments qui n'auraient presque pas besoin de commentaires, et la lourdeur germanique du même temps. Telle



Cliché Mély

Fig. 45. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 316). (Bibl. de Tours.)



Cliché Mély.

Fig. 46. — Miniature du *Décret de Gratien* (f° 323 v°). (Bibl. de Tours.)

la miniature de Conrad de Scheyern (fig. 24), également du XIIIe siècle (Codex lat. 17401 de Munich), qu'il en faut rapprocher, pour montrer quel fossé profond sépare les deux esthétiques. Certes, Honoré eût fait d'un épisode regrettable de la vie de cette abbesse, un peu trop oublieuse de ses devoirs de chasteté, un petit tableau des plus piquants ; les illustrations des cas de conscience de Gratien nous le certifient ; tandis que le pinceau du célèbre moine d'outre-Rhin ne nous montre qu'une page brutalement banale, bien éloignée, certes, de celles si délicatement esquissées sur les bords de la Seine, par l'artiste parisien.

Très léger, très expressif, le dessin d'Honoré très vivant, est excessivement simple. Point de ces gestes contournés, tourmentés, que l'école de Pucelle va bientôt mettre à la mode, vers 1320 (fig. 66).

C'est le Français dans toute l'acception du terme ; aucune influence du Nord ne l'a touché. Il ne se perd pas dans la recherche des détails ; il travaille par masses, si on peut ainsi parler d'un miniaturiste. Quant à sa couleur, elle est tout à fait spéciale. Les visages de ses petits personnages sont absolument blancs ; et c'est sur une simple tache de céruse, qui les fait paraître un peu enfarinés (fig. 40), que, d'un pinceau très tenu, l'humoriste, en quelques traits d'une incomparable maîtrise, exprime dans ces têtes à peine grosses comme une lentille, des sentiments que nous saisissons immédiatement. Et chose étrange, à cette même date, aux deux extrémités du monde, Japonais de l'époque de Kamakura et Parisiens de la rue Herembourg-de-Brie, traitent les figures de leurs petits personnages d'identique façon.

Depuis que je connais les *Ordonnances* du commencement du xve siècle qu'on trouvera plus loin (p. 79), relatives aux marques *obligatoires* pour les miniaturistes et qui, certainement, n'étaient que la consécration officielle d'une tradition lointaine, je crois qu'il ne faut jamais quitter un volume sans interroger soigneusement la première page, à l'endroit où les imprimeurs vont inscrire plus tard leur nom. C'est là, en effet, que nous trouverons plusieurs marques indiscutables, plusieurs noms de chefs d'ateliers : Johannes, Guillaume Wreland, Loyset Lyedet, Bénigne Guyot, dont il sera prochainement question. Or, Honoré était bien chef d'atelier : et au bas de la première page, au centre, nous voyons un petit oiseau qui, je crois, doit retenir particulièrement notre attention (fig. 47). Dans le volume, il me semble bien distinguer deux mains d'enlumineurs, qui ont obéi à une direction unique : c'est certain, M. Henry Martin nous l'a montrée, mais qui,



Cliché Mély

Fig. 47. — Bas du premier f° du *Gratien* enluminé par Honoré. Le petit oiseau et le petit lapin en marque. (Bibl. de Tours, ms. 558.)

dans l'exécution, ont des différences sensibles. Certaines miniatures sont beaucoup plus spirituelles que les autres ; dans les cas de conscience féminins notamment, les figures sont plus futées, plus distinguées. Si alors nous en examinons le détail, nous voyons à côté des plus fines, et cela sans nécessité décorative, le petit oiseau de la première page, aux f°s 1, 135, 145, 155, 190, 273 (fig. 42), 276, 285 v°,



Cliché Mély

Fig. 48. — Première miniature des *Miracles de saint Louis*. En haut à gauche le petit oiseau. (Bibl. nat. ms. fr. 5716.)

tandis que près des autres, aux f°s 93, 185, 189, pour n'en citer que quelques-unes, nous voyons un petit lapin. Or, en regardant la première page, au bas, à gauche, mais au-dessous de l'oiseau, nous voyons ce même petit lapin (fig. 47). Y a-t-il là une indication utile ? Est-ce la marque de deux collaborateurs associés? Non pas d'un maître et d'un ouvrier, mais de deux patrons associés, par exemple Honoré et son gendre, Richard de Verdun ? Je n'en sais rien, je ne veux rien avancer, mais il ne me semble pas inutile de signaler cette assez curieuse coïncidence qui revient si souvent.

En tous cas, maintenant, il nous est permis de parler du faire d'Honoré, grâce aux charmantes miniatures qui viennent de nous passer sous les yeux ; nous pouvons dès lors, tenter des rapprochements.

Blâmera-t-on mon imprudence, si j'attribue à Honoré lui-même, cette première miniature des *Miracles de saint Louis* (ms. fr. 5716 de la Bibliothèque nationale) (fig. 48). Les petites figures du *Décret de Gratien*, notamment les fig. 39, 41, 44, ne se retrouvent-elles pas avec leur air malicieux et distingué, dans ce groupe d'évêques du procès de sanctification du roi Louis IX? Les gestes sont les mêmes, les cheveux sont identiques, les colorations semblables; il n'est pas, enfin, jusqu'au petit oiseau, si inutilement perché à l'angle supérieur de la miniature, qui ne soit une vieille connaissance; mais au contraire, ne faudrait-il pas se montrer très circonspect, malgré le petit oiseau du sommet de la miniature (fig. 49), malgré le même petit oiseau de la remarque de la première page (fig. 50), pour les enluminures de l'*Ymage du Monde* (ms. fr. 574 de la Bibl. nat.)? Vraiment, on sent la même inspiration, on découvre la même école; mais combien cette miniature est éloignée de celles du *Décret de Gratien*, de celles des *Miracles de saint Louis*. Aussi, je ne pense pas, pour celles-là, pouvoir parler d'autre chose que de l'*atelier* d'Honoré.



Cliché Mély.

Fig. 49. — Miniature de l'*Ymage du monde* (f° 1). En haut, à gauche, le petit oiseau. (Bibl. nat., ms. fr. 574.)

Mais, après ces deux rapprochements, y en a-t-il un à faire avec le *Bréviaire de Philippe le Bel?* Réellement, je ne le crois pas. Mettons côte à côte les miniatures du frontispice du *Bréviaire de Philippe le Bel* (fig. 51) et les enluminures du manuscrit de Tours. Alors que dans ce dernier, les cheveux sont courts, les barbes rondes et à petites frisures, dans le *Bréviaire de Philippe le Bel,* les cheveux sont en boucles longues, les barbes en coup de vent; dans l'un, les corps sont souples et vivants vraiment sous les vêtements; dans l'autre, les corps sont cintrés.



Cliché Mély.

Fig. 50. — Marque de la première page de l'*Ymage du Monde*: le petit oiseau. (Bib. nat., ms. fr. 574.)

Quant à la couleur, elle est absolument différente : les figures du *Décret de Gratien,* nous l'avons vu, sont tout à fait blanches ; dans le *Bréviaire de Philippe le Bel,* les carnations sont vivement colorées ; dans le premier, les vêtements sont traités par teintes plates, avec un vert, un rose, tout particuliers ; dans le second, les vêtements sont étudiés et ombrés. Je ne parle pas du petit oiseau qui manque ici, ce serait une, pétition de principe ; mais en plus des différences de technique que nous relevons, seule, la première page, mérite de nous arrêter. Réellement, celle-ci (fig. 52), la moins mauvaise du reste de l'illustration est-elle digne de l'éloge qu'en fait Léopold Delisle, qui la regarde « comme d'une grande élégance unie à une simplicité du meilleur goût » ? Ce mouton n'en est pas un : il semble sortir d'une boutique de joujoux de Nurenberg ; ces femmes, taillées à coups de haches, sont de pièces et de morceaux mal rajustés ; quelle comparaison à faire avec les exquises petites femmes si vivantes, si expressives du *Gratien* de Tours ? Les rapprocher, c'est les juger. Enfin l'un des manuscrits est absolument français, celui d'Honoré de 1288 ; l'autre a subi une influence du Nord. Anglaise ? Germanique ? Je ne saurais le dire. En tous cas, le dernier est beaucoup plus proche parent du *Bréviaire de Belleville,* œuvre de l'atelier de Pucelle (Bibl. nat. ms. lat. 10483) (fig. 66), que de notre Honoré.



Cliché Mély

Fig. 51. — Frontispice du *Bréviaire de Philippe le Bel.* (Bibl. nat. ms. lat. 1023.)



Cliché Mély.

Fig. 52. — Miniature du *Bréviaire de Philippe le Bel.* (Bibl. nat., ms. lat. 1023.)

Reste un dernier volume que M. Sidney C. Cockerell a étudié

dans le *Burlington Magazine* en 1906. C'est une *Somme le Roi* qui est au Fitzwilliam Museum de Cambridge et qu'il croit pouvoir attribuer à Honoré (fig. 53). Je n'en connais que la photographie, mais ce document — un peu incertain, comme toujours, — ne m'éloignerait pas cependant d'accepter l'identification de M. Sidney C. Cockerell. Les types sont bien français ; dans leur économie, les petites figures rappellent assez le manuscrit de Tours, quoique l'*Équité* ait déjà la pose un peu contournée du milieu du XIV[e] siècle ; par contre, la *Félonie*, les *Israélites et Moïse*, ont des gestes sobres, des vêtements simples, tandis que leurs figures me paraissent d'un ton clair et plat. Elles seraient donc beaucoup plus proches parentes de l'atelier d'Honoré que le *Bréviaire de Philippe le Bel* ; du moins, je n'aperçois là rien qui s'oppose essentiellement à un rapprochement. Enfin, puis-je le dire ? Dans l'*Arche de Noé*, j'aperçois aux angles, disposés justement comme dans le frontispice du *Décret de Gratien*, le petit oiseau et le petit lapin du manuscrit d'Honoré (fig. 47). Ce n'est peut-être, probablement même, rien ; mais ne vaut-il pas mieux signaler des choses inutiles que d'omettre des renseignements qui pourront servir un jour ?



Fig. 53 — *Somme le Roi*, attribuée à Honoré
(Fitzwilliam Museum de Cambridge.)

Les idées qui précèdent ont été discutées par Léopold Delisle dans le *Journal des Savants* (octobre 1910). Les critiques qu'on y trouve sont de deux sortes : les unes objectives, bibliographiques, les autres purement artistiques.

« M. de Mély, écrit l'éminent savant, dans ce qu'il dit des manuscrits de la Bibliothèque nationale, l'*Image du Monde*, fr. 574, et les *Miracles de saint Louis*, fr. 5716, semble dans leur rapprochement avec le *Gratien* de Tours, tenir grand compte de petits oiseaux et de petits lapins qu'il a vus sur les premières pages de plusieurs de ces manuscrits... L'affaiblissement de ma vue m'empêche de distinguer

les petits oiseaux et les petits lapins, qui suivant lui, seraient la marque de l'atelier d'Honoré. »

Or, on peut regarder le bas de la première page du *Gratien* de Tours (fig. 47): le petit oiseau et le petit lapin sont bien visibles, je pense. Et sur toute la série des miniatures du *Gratien,* qui sont de la même main, nous voyons dans les unes, à l'angle supérieur, comme perché (fig. 42), dans les autres au bas de la page, comme gîté, ici le petit oiseau, là le petit lapin.



Cliché Mély

Fig. 54. — *La Bête de l'Apocalypse* dans la *Somme le Roi.* (Bibl. de l'Arsenal, ms. 6329.)

Prenons le premier feuillet de l'*Ymage du Monde* (Bibl. nat. ms. fr. 574), non seulement *au bas,* nous avons le petit oiseau (fig. 50), mais en haut de la miniature, il y est, le bec en l'air (fig. 49).

Regardons les *Miracles de saint Louis* (Bibl. nat. ms. fr. 3716) non seulement *au bas* nous avons le petit oiseau, mais en haut, le voici le bec en l'air (fig. 48).

Et il est d'autant plus étrange que Léopold Delisle ne le voie pas, que c'est lui-même, qui, le premier, dans ses *Recherches sur la librairie de Charles V* (planche XIII), a reproduit cette page *avec le petit oiseau.*

Mais n'avons-nous maintenant rien à ajouter?

A voir dans le volume des *Miniaturistes* (1906) de M. Henry Martin, le portrait de Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines, une des miniatures du manuscrit 6329 de l'Arsenal, une *Somme le Roi* écrite par Lambert le Petit en 1311, nous devons immédiatement faire un

rapprochement avec la technique de l'artiste qui a enluminé le *Gratien* de Tours. En voici une page enluminée (fig. 54) : elle représente *La Bête de l'Apocalypse* ; elle est encore beaucoup plus caractéristique que le portrait de la comtesse d'Eu. Or que trouvons-nous à la première page du volume, au début ? Le petit oiseau et le petit lapin (fig. 55).



Cliché Mély.

Fig. 55. — Première page de la *Somme le Roi*, attribuée à Honoré. (Bibl. de l'Arsenal, ms. 6329.)

Enfin, c'est la première miniature du manuscrit latin 8504 de la Bibliothèque nationale, le *Livre de Dina et Kalila,* de 1305, publié par M. Couderc[1], dans laquelle le faire, le coloris, le fond quadrillé du *Gratien* de Tours se reconnaissent immédiatement. Et au f° 10, on retrouve encore le petit oiseau et le petit lapin, identiquement disposés.

Voilà donc un miniaturiste qu'on pourrait appeler sans hésitation le maître au petit oiseau et au petit lapin, comme on a baptisé naguère, sans de meilleures raisons du reste, un certain nombre d'artistes : le maître au caducée, le maître aux cartes à jouer, le maître aux courtes jambes, le maître aux cygnes, le maître aux dauphins, le maître aux dés, le maître des demi-figures, le maître à l'œillet, — et j'en omets volontairement bien d'autres —, parce qu'on n'avait aucun renseignement plus précis à fournir sur leur personnalité. Ici, au contraire, nous avons un document de premier ordre, qui manque à tous les autres : une pièce d'archives attachée à un manuscrit, portant précisément le petit oiseau et le petit lapin que nous rencontrons dans une série d'œuvres identiques de faire, de coloris, de technique, qui sort de chez Honoré ; de plus nous

1. *Album de portraits,* Paris, Berthaud, s. d. [1910], in-4°, pl. IX.

avons encore, marqué de la même façon, un volume, *Le Livre de Dina et Kalila,* où sont représentés Philippe le Bel et ses quatre fils pour qui, nous le savons, Honoré travailla spécialement.

Cliché Mély.
Fig. 56. — Miniature de la *Somme le Roi*, enluminée par Etienne de Montbéliard.
(Bibl. Mazarine de Paris, ms. 870.)

Comme on voit le petit oiseau et le petit lapin à la place où les imprimeurs mettront plus tard leur remarque, comme nous apercevons dans ces mêmes volumes le petit oiseau, perché à l'angle des miniatures les meilleures, ne sera-t-on pas en quelque sorte autorisé à considérer le petit oiseau d'abord, comme la marque de l'atelier d'Honoré quand il sera au bas de la première page du manuscrit, puis, comme la signature du maître lui-même, quand on le verra isolé sur le bord d'une miniature?

1295. Il est bien du même temps qu'Honoré, cet Etienne de Montbéliard qui signe ainsi une charmante *Somme le Roi* (fig. 56), de la Bibliothèque Mazarine (ms. 870) :

« Et cist presens livres fu finez l'an nostre Seigneur corant par MCC quatre vingz et quinze ans, ou mois de décembre par la main Estiene de Montbéliard prestre, vicaire perpetuel S. Meulon en Pontoise. Deo gratias. »

Cliché Mély.
Fig. 57. — La signature de *Fructusus presbyter*. (Détail de la miniature suivante.)

XIII[e] siècle. Nous avons trouvé sur un volume enluminé de la fin du XI[e] siècle le nom de Frictosus (p. 10) ; nous rencontrons au XIII[e] siècle dans la miniature d'un *Gratien* (fig. 58), celui de *Fructusus presbyter* inscrit (fig. 57), par l'artiste lui-même comme Fortin, Rogerus, Jean de Gaïbana, Issenbardus, sur le volume qu'ils décorent[1].

Terminons ce XIII[e] siècle en signalant un Alulphus de Tournai,

1. Ce manuscrit a passé en vente à Paris en 1911. J'ai pu le photographier, mais je ne saurais dire où il est maintenant.

Gregorialis en trois volumes de la bibliothèque de Cambrai (mss. 441-443). L'artiste qui s'appelait Jean de Querceto, s'est fait connaître en inscrivant son nom dans deux peintures (t. I, f° 2, et t. III, f° 2).



Cliché Mély.
Fig. 58. — Miniature d'un *Gratien* signée *Fructusus presbyter*.

1313. L'*Apocalypse française* (ms. fr. 13096 de la Bibl. nat.) provenant de la Bibliothèque des ducs de Bourgogne est très curieusement enluminée (fig. 59). Au f° 167, on lit :

« L'an de l'incarnacion MCCC et XIII, le semedi après le sain Donis, fut parfais cis Apokapse. Colins Chadewe l'ordinat et l'enluminat[1]. »



Cliché Mély
Fig. 59. — Page de l'*Apocalypse* enluminée par Colin Chadewe. (Bibl. nat., ms. fr. 13096.)

1317. Dans le *Cabinet des Manuscrits* (t. I, p. 206), Léopold Delisle signalait naguère comme du XIVe siècle, le *Livre d'heures de la reine Jeanne de Bourgogne*, conservé à Saint-Pétersbourg[2] au Musée de l'Ermitage portant comme souscription : « Ces heures furent escriptes et d'ymaiges aournées pour très grand et très doulce dame Madame Jehanne, contesse de Bourgoigne, fame du roi Phelippe, nostre sire, par frere Gilles Mauléon, moyne de Saint-Denys, l'an nostre Seigneur Jesus Crist MCCCXVII (fig. 60). » Après une année de correspondance, j'ai fini

1. *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 193. — Berger (Sam.), *La Bible française*, p. 354-355.
2. Delisle (L.), *Cabinet des Manuscrits*, t. I, p. 206.

par découvrir le manuscrit à la Bibliothèque impériale publique, où M. Kobeko, son éminent directeur, a bien voulu m'en faire exécuter les photographies ci-jointes (fig. 60 et 61).

Personne, je pense, n'hésitera à voir là une œuvre du xv[e] siècle, alors cependant qu'elle porte la date de 1317[1]. Mais est-ce un faux en réalité ? Si oui, quand a-t-il été fait et dans quel but ? A la description du volume, que M. Kobeko a pris la peine de me rédiger lui-même et qu'on trouvera plus loin, il a joint la note suivante : « Ce livre est entré à la bibliothèque de « Saint-Pétersbourg, provenant de la célèbre « collection Doubrowsky, acquise par le « gouvernement russe en 1805. Pierre Dou- « browsky, attaché d'ambassade de Russie, « a recueilli cette collection pendant un long « séjour à l'étranger et surtout à Paris, à « l'époque de la Révolution. »

ut quorum corpora pio a-
more amplectuntur eorum
precibz adiuuentur. Per
xpm dominū nostrum. A.

Ces heures furent escriptes
et d'ymaiges aournees p̄r
tres grant et tres doulce dā
Madame Jehanne contesse
de Bourgoigne fame du Roi
Phelipe nostre Sire. Par frē
Gilles Mauleon moyne de
S. Denys lan nre seigneur
Jhucrist. Mcccxvii.
laus Deo Pax vivis et Requi
es Defunctis. Amen.

Fig. 60. — Souscription de l'enlumineur Gilles Mauléon. (Bibliothèque impériale publique de Saint-Pétersbourg.)

S'il y a ce qu'on appelle un faux, il est certainement antérieur au xix[e] siècle, et je ne saisis pas vraiment le but de son auteur. Je serais donc beaucoup plus porté à lui attribuer une origine semblable à celle du manuscrit français 1169 de la Bibliothèque nationale, qui porte cette souscription : « Cy fini le livre de la moralité des nobles hommes et fut escript de Raoulet d'Orléans, l'an de grâce mil III[c] LX et VII », bien qu'il soit incontestablement, ainsi que le dit L. Delisle, du xv[e] siècle. Mais l'éminent érudit admit cependant, quand même, au nombre des *copistes* du xiv[e] siècle, ce Raoulet d'Orléans, parce qu'il pensait que, si le volume n'avait pas été écrit par Raoulet lui-même, il était l'œuvre d'un scribe du xv[e] qui avait servilement reproduit la souscription de l'exemplaire qui lui servait de modèle (voir p. 65).

1. On peut comparer ce livre d'*Heures* avec les mss. fr. 2090-2092 et lat. 13836 de la Bibl. nat. qui proviennent de Saint-Denis et datent de 1317.

Ne pouvant suivre un meilleur guide, ici également je supposerais un copiste du xve siècle reproduisant fidèlement le volume qui lui était confié, et je me crois autorisé alors à compter au nombre des miniaturistes ayant signé leur œuvre, frère Gilles Mauléon.

Voici la description du manuscrit :

« Il mesure 186 millimètres sur 132 millimètres ; il contient 158 feuilles numérotées, mais les feuilles 58 et 60 sont paginées deux fois, ce qui donne un total de 160 feuilles ; il a quinze lignes à la page, et est orné des 11 miniatures suivantes :

a) L'Annonciation (fol. 20 r°). — Office de la Vierge à Matines (com. : Domine, labia mea aperies).

b) La Visitation (fol. 40 r°). — In Laudibus (com. : Deus in adjutorium meum).

Fig. 61. — Livre des *Heures de Jeanne de Bourgogne*.
(Bibl. imp. publique de Saint-Pétersbourg.)

c) La Nativité (fol. 51 v°). — Ad Primam (com. : Deus in adjutorium meum).

d) Les Pasteurs (fol. 57 v°). — Ad Tertiam (com. : Deus in adjutorium meum).

e) Les Rois (fol. 61 v°). — Ad Sextam (com. : Deus in adjutorium meum).

f) La Purification (fol. 65 v°). — Ad Nonam (com. : Deus in adjutorium meum).

g) Le Couronnement (fol. 71 r°). — Ad Completorium (com. : Converte nos, Deus).

h) David (fol. 77 r°). — Les Psaumes de la pénitence (com. : Domine ne in furore tuo).

i) La Crucifixion (fol. 99 r°). — De Cruce (com. : Domine labia mea aperies).

j) La Pentecôte (fol. 103 v°). — De Sancto Spiritu (com. : Domine labia mea aperies).

k) Saint Denis (fol. 156 r°). — De saint Denis (com. : Dum sacrum ministerium beatus Dyonisius celebraret), et Oratio (com. : Omnipotens sempiterne Deus qui per gloriosa bella certaminis). »

1322. Au Musée Germanique de Nurenberg, M. A. von Eye a découvert il y a déjà bien des années, deux noms d'artistes[1]. « L'un d'eux, « dit-il, est sur le premier feuillet en parchemin, malheureusement « isolé, d'un *Décret d'élection communale*; feuillet qui représente sur « le recto, au-dessus du commencement de l'écriture, le Jugement « dernier, comme tableau figuratif dans la lettre initiale E, et occu- « pant presque toute la largeur du feuillet, petit in-f°.

« La lettre majuscule est simplement recouverte de clinquant ; le « fonds intérieur qui est le ciel, est bleu ; le fonds extérieur rouge « est traversé de sarments jaunes et de fleurs bleues. Au centre sous « un triple arc-en-ciel, le Christ sur le trône, comme juge du « Monde, revêtu seulement d'un manteau de pourpre bordé d'or, « montre ses plaies, tandis que deux épées rouges sortent de sa « bouche. Dans les deux angles du haut, deux anges sortent des « nuages, sonnant de la trompette ; en bas s'ouvrent deux cercueils « de pierre, d'où sortent deux corps vivants. Aux couvercles, placés « de côté, le peintre a gravé son nom : *Linhart Frater* 1322. »

Cent cinquante ans plus tard, dans un des plus beaux manuscrits de notre Bibliothèque nationale (ms. fr. 9199) et dans un manuscrit d'Oxford, les *Miracles de Notre Dame* (fonds Douce 394), AROZY (fig. 196) et MAGISTER WILLELMVS (fig. 197) inscriront également leurs noms sur deux pierres tombales.

1323. La bibliothèque royale de La Haye possède un *Missel* ayant appartenu à Saint-Jean-Baptiste-les-Amiens. M. W.-G. Byvanck, le

1. *Anzeiger für Kunde*, t. XIII (1866), p. 136.

savant directeur de la bibliothèque, a très aimablement copié pour moi la fin du manuscrit.

« Frater Johannes Marchello, abbas ecclesie Sancti Johannis « Ambianensis, ordinis Præmonstratensis, fecit scribere istum « librum per manum Garnerii de Morolio, anno Domini millesimo « trecentesimo vigesimo tertio. »

Et en lettres d'or : « Et Petrus dictus de Raimbaucourt illuminavit istum librum in anno predicto. »

Les miniatures, ajoute M. Byvanck, ne sont pas très intéressantes, mais la décoration marginale est très curieuse[1].

1323. De la même époque sont les *Grégoriennes* avec gloses, de la bibliothèque d'Angers (ms. 378), qui débutent ainsi : « In hujus libri principio quinque precipue sunt... » A la fin, on lit la note suivante :

Cliché Mély

FIG. 62. — Première page des *Grégoriennes*, enluminées par Jean de Piciano. (Bibl. d'Angers, ms. 378.)

« Ego Johannes, presbiter de Piciano, ad ho« norem Dei feci hoc opus, « anno millesimo CCCXXIII « indictione XII, die II sep« tembris. » A chaque livre, on trouve une miniature de style byzantin très accusé et très curieux (fig. 62). Sur les tranches sont peintes les armoiries des Montmorency-Laval : d'or à une croix de gueules, chargée de cinq coquilles d'argent et cantonnée de seize alérions d'azur.

1325. Il n'y a pas de nom à prononcer pour l'artiste qui exécute vers

1. Cf. *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 311.

1325 cette belle page du manuscrit de la *Sainte-Abbaye* (fig. 63), exposé en 1908 au Burlington Club (ms. 140). Il faut cependant la signaler parce qu'elle rappelle beaucoup le faire d'Honoré.



Fig. 63. — Miniature de *la Sainte-Abbaye*. (Manuscrit exposé au Burlington Club, en 1908.)

1326. Il n'y en a pas d'avantage à proposer pour l'*Évangéliaire de Walter de Milemeter*, qui, à la même Exposition, portait le n° 69. Mais nous trouvons là une bien curieuse miniature qui est à comparer avec la si précieuse Table émaillée du Trésor des rois de Hanovre[1], dont on n'a jamais pu donner une plausible explication. Mêmes grilles grotesques, mêmes invraisemblables représentations; par ce manuscrit, la voilà donc datée; c'est un point fort important.

1327. C'est L. Delisle qui le premier dans le *Cabinet des manuscrits* (t. I, p. 13; III, p. 305), signala les exquises petites miniatures de la *Bible latine* écrite par Robert de Billyng, ainsi qu'en témoigne la souscription du f° 642 (fig. 64) (Biblioth. nat. ms. lat. 11935):

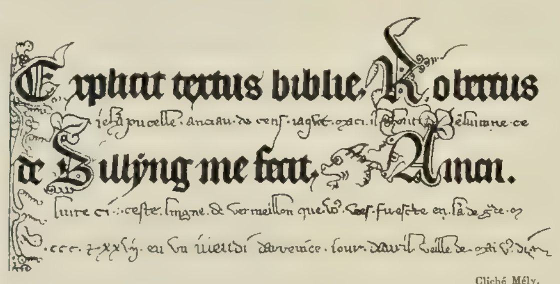
« Explicit textus Biblie. Robertus de Billyng me fecit. Amen. »

Dans les interlignes de cette mention, il remarqua des traits de vermillon, qui au premier abord ne semblaient pas différer des lignes capricieuses et délicates qui couraient dans les marges et contribuaient

1. Neumann (Le Dr W. A.), *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lüneburg*, Wien, Hölder, 1891, in-f°. — Mély (F. de), *Revue de l'Art Chrétien*, 1891, p. 148.

à la décoration des grandes lettres. Mais examinées de plus près, elles lui donnèrent :

« Jehan Pucelle, Anciau de Cens, Jaquet Maci, ils ont enluminé ce livre-ci. Ceste lingne de vermeillon que vous vées, fu escrite en l'an de grâce mil CCC et XXVII, en un jueudi, dairenire jour d'avril, veille de mai v^{9} die[1]. »



Cliché Mély.

FIG. 64. — Signatures de Jean Pucelle, d'Anciau de Cens, de Jaquet Maci, dans les interlignes de la souscription de la *Bible latine* de Robert de Billyng. (Bibl. nat., ms. lat. 11935.)

Parlant de Jehan Pucelle, M. Henry Martin signale les entrelacements de J formant l'encadrement de manuscrits qu'il pencherait à lui attribuer : nous aurions peut-être ainsi sa marque. Enfin L. Delisle, après avoir étudié l'artiste dans la *Librairie de Charles V*, a réuni dans un précieux travail tout ce qu'on sait sur Pucelle[2].

Il semble probable, que le nom d'Ancelet, qu'on voit ainsi écrit : *Ancelet, pro I p.* (c'est-à-dire *pro una pecia*, « pour une pièce ») au bas du f° 62 du *Bréviaire de Belleville* (Bibl. nat. ms. lat. 10483), signalé dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1884 (1), p. 284), peut être identifié avec l'Anciau de Cens de la *Bible* de Robert de Billyng. Mais par contre l'artiste dont le nom *Mahiet, J. Pucelle a baillé XX et III s. VI d.* (fig. 65) se lit au f° 33 du même *Bréviaire* reproduit dans la *Librairie de Charles V*, pl. XVI, bien qu'il

FIG. 65. Signature de Mahiet dans le *Bréviaire de Belleville*. (Bibl nat , ms. lat. 10483.)

1. Cf. Henry Martin, *Bulletin du Bibliophile*, août-septembre, 1905.

2. Delisle (L.), *Les Heures de Jean Pucelle, Manuscrit de la collection de M. le baron Maurice de Rothschild*, Paris, Rahir, 1910, 8°.

soit à côté du nom de Pucelle ne me paraît pas pouvoir vraiment être rapproché avec certitude du Jaquet Maci de la *Bible* de 1328, quoi qu'en pense L. Delisle.

Ces deux noms sont, il est vrai, assez proches. Mais nous connaissons d'autre part un artiste Jean Maciot ou Maissiot, envoyé en 1302 par le comte d'Artois au Roi de France, pour lequel il travaillait encore en 1319. Or, son sceau, dit Mgr Dehaines[1], portait MACT. Je crois que c'est une mauvaise lecture et qu'il faut lire MACI. De sorte que nous avons ainsi un *Jean* Maci, et un *Jacquet* Maci, à la même date, qui sont certainement deux miniaturistes distincts ; ils nous montrent avec quelle prudence on doit s'avancer sur ce terrain si peu connu des artistes du moyen-âge. Nous compterons donc jusqu'à nouvel ordre Mahiet, ainsi écrit par lui-même, comme un artiste différent du Jaquet Maci de la *Bible* de Robert de Billyng, et nous y joindrons le nom de J. Chevrier : *J. Chevrier, pro I p.*, inscrit aux f°s 268 et 300 du même manuscrit.



Cliché Mély.

Fig. 66. — Une page du *Bréviaire de Belleville*, œuvre d'Ancelet, de Jean Pucelle, de Mahiet et de J. Chevrier.
(Bibl nat., ms. lat. 10483.)

Ces successives constatations nous permettent d'attribuer à l'atelier de Pucelle la mître épiscopale, dessinée à l'encre de Chine sur soie blanche, qui était naguères aux Archives nationales et qui maintenant est exposée au Musée de Cluny.

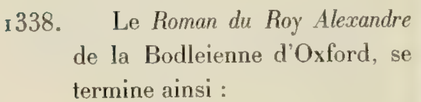
1332. De 1332 nous avons à signaler au Musée Meermanno-Westreenien de La Haye, une *Historia scholastica* de Pierre Comestor, dont M. de Gerlache a publié naguère les miniatures dans le *Messager des sciences historiques* de Gand. Elle est ainsi signée :

1. Dehaisnes, *Histoire de l'Art*, p. 431, 461.

« Doe men scref int jaer heren MCCCXXXII. Verlichte me Michel « van den Borch. »

« Ce livre fut écrit en l'an du Seigneur 1332. Michel van der Borch m'enlumina. »

1334. Le frontispice du *Livre des Privilèges* de Majorque, conservé aux Archives municipales de Palma, quoique d'un artiste catalan, est une page toute siennoise, écrit M. Ém. Bertaux[1]. Le scribe enlumineur, dit-il, s'est représenté lui-même au bas de la miniature (fig. 67); il a signé et daté son œuvre, sur une page voisine. C'était un prêtre de Manresa, Romeu Despoal, qui acheva son travail le 23 septembre 1334.



1338. Le *Roman du Roy Alexandre* de la Bodleienne d'Oxford, se termine ainsi :

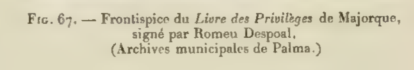
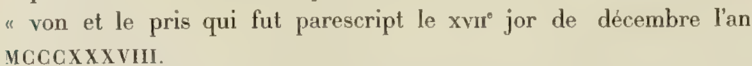


Fig. 67. — Frontispice du *Livre des Privilèges* de Majorque, signé par Romeu Despoal. (Archives municipales de Palma.)

« Chi define li romans du « bon roi Alexandre. Et les « Veus du pavon les accom- « plissement. Le Restor du pa- « von et le pris qui fut parescript le XVIIe jor de décembre l'an MCCCXXXVIII.



« Chi livre fu perfais de le enluminure au XVIIIe jour d'avril « par Jean de Grise, l'an de grâce MCCC XLIIII[2]. »

1. *Revue de l'Art*, 1909 (1), p. 65.
2. Dibdin (Th.-Fr.), *The bibliographical Decameron*, Londres, 1817, 3 vol. in-8, t. III.

Ce nom de Grise, nous le retrouverons dans un siècle, à Bruges, où un Jacques de Gryse, sera *vinder* des maîtres enlumineurs en 1426, 1428, 1430[1].

1339. L'année 1339 voit une innovation fort importante. Jusqu'alors les *copistes* seuls ont payé une taxe. A ce moment les *enlumineurs* fusionnent avec eux et entrent dans la famille universitaire[2].

Rien ne sépare donc plus le scribe du miniaturiste et dès lors on ne saurait expliquer pourquoi le scribe « lorsqu'il lui arrivera d'inscrire son nom dans une souscription finale, ne se préoccupera jamais d'y associer le nom de l'enlumineur. » Leurs privilèges étaient en effet parfaitement égaux, car les uns comme les autres suivent depuis cette date les destinées des membres de l'Université[3].

1346. Le nom de Geffroy de Saint Ligier que nous lisons dans la *Bible* enluminée le 5 juillet 1346, de la bibliothèque Sainte-Geneviève (AF. 2), n'est ni dans une miniature, ni à la fin du volume, ni suivi de *me illuminavit*. Mais comme plusieurs miniatures sont marquées d'un G et que la signature de Geffroy de Saint-Ligier est aux f°s 37 v° et 56, tous les bibliographes le regardent comme *l'enlumineur* du manuscrit. Certes, c'est un miniaturiste ordinaire ; néanmoins dans son *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* (f° 10 v°) (fig. 68), nous voyons une technique intéressante. Moins fine que celle de Pucelle dont elle est tout à fait différente, elle tient beaucoup plus de la fresque que de la miniature. A ce point de vue très particulier, il était indispensable de la reproduire et d'insister sur son importance.



Cliche Mely.

Fig. 68. — Une des pages enluminées par Geffroy de Saint-Ligier.
(Bibl. de Sainte-Geneviève, Paris, ms. AF. 2.)

1. *Keuren*, p. 287.
2. Crevier, *Histoire de l'Université de Paris*, t. II, p. 337.
3. Lespinasse, *Le Livre des Métiers*, t. III, p. 665, 701.

1351. Dans la nuit du 15 août 1351, Piérart dou Tielt, à la fin d'une copie du *Saint-Graal* (Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5218) qu'il vient de terminer, ajoute cette note :

« Chius livres fu parescrips le nuit Nostre Dame en mi-aout « l'a[n] mil trois cens et LI. Si l'escripst Pierars dou Tielt et enlumina « et loia » (fig. 69).

translatee de latin en franchois. Si
sen taist atant li contes q plus nen
dist des aventures del s. graal. Amen.
Chius livres fu parescrips le nuit nre
dame en mi aoust lan mil trois cens et
.lj. Si lescripst pierars dou tielt. Et en
lumina et loia.

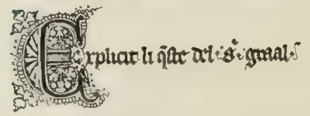


Fig. 69. — La souscription de Piérart dou Tielt, à la fin du *Saint-Graal*. (Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5218.)

Ainsi non seulement l'artiste avait écrit et enluminé le livre, mais l'avait également relié.

Où travaillait Piérart dou Tielt ? A Bruges, à Gand, à Dixmude, à Courtrai, à Audenarde, à Tournai, à Ypres ? Aucun renseignement ne nous permet de préciser. Cependant M. Henry Martin qui nous l'a fait connaître [1], pense qu'il est de Tournai, parce qu'à la fin de son volume on peut lire un petit fragment d'une chronique de Tournai, où il est question du nouveau mur de la ville.



Fig. 70. - *Le banquet du Saint-Graal*, enluminé par Piérart dou Tielt (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5218).

C'est un caricaturiste amusant, qui s'occupe surtout des singes ; mais en même temps un assez pauvre miniaturiste, témoin cette

1. *Gazette des Beaux Arts*, 1909 (2), p. 90.

page : *Le Christ apparaissant dans le Saint Graal aux chevaliers de la Table ronde* (fig. 70).

Nous trouverons plus tard, dans le *Keuren* de Bruges (p. 398), au milieu du xv[e] siècle, un Jean van Thielt, très vraisemblablement de la même famille, peintre et vinder de la corporation en 1442.

1362. Bien que L. Delisle regarde Raoulet d'Orléans comme un simple *scribe*[1], je pense qu'il faut le mettre au rang des enlumineurs, comme plus haut nous avons retenu le nom d'André de Mici qui faisait suivre son nom de *pinxit*, comme Ingelardus qui signait au bas d'une miniature *decoravit*, et que cependant le maître classait comme simples *copistes*.

Voici en effet la souscription de la petite *Bible historiale* de la librairie de Charles V, f° 365 v°, à côté d'une note autographe du Roi (Bibl. nat., ms. fr. 5707) :

« Ci fine l'Apocalypse saint Jean, parfaite par Raoulet d'Orliens, le vintiesme jour de décembre l'an mil trois cens soixante et deux. »

Un autre manuscrit de la bibliothèque royale, *La Moralité du Jeu des échecs*, se terminait au contraire par ces mots :

« Et fu escript de Raoulet d'Orleans, l'an de grâce mil III[c]LX et VII. »

Quand on sait que les plus grands artistes du moyen âge étaient des *scribes-enlumineurs*, il faut absolument tenir compte de la différence d'inscription : l'*Apocalypse* est *parfaite* : la *Moralité des échecs* est *escripte*.

Or, ce mot *parfaire* veut si bien dire enluminé, que L. Delisle[1] écrit que la *copie* et l'*enluminure* du *Rational* destiné à Charles V, ne durent pas être terminées avant l'année 1374, comme l'indique la note écrite à la fin du volume par le Roi lui-même :

« Cest livre nommé *Rational des divins offises* est à Nous Charles V « de notre nom et le fismes translater, escrire et tout parfère l'an

1. Delisle (L.), *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 36. — *Recherches sur la librairie de Charles V*, t. I, p. 100.

« mil CCCLXXIII ». Ce sont ainsi les deux mots, *escrire* et *parfère*, que L. Delisle lui-même, traduit par *copié* et *enluminé*.

Ce mot *parfaire* nous l'avons déjà d'ailleurs rencontré plusieurs fois avec le sens d'enluminer. En 1313, Colins Chadewe *parfais* une *Apokapse* enluminée (fig. 59) ; en 1338, Jean de Grise, *parfais de enluminure* le *Roman du roi Alexandre* ; en 1366, nous allons voir Laurent l'enlumineur *parfaire* le *Missel* enluminé d'Arnold de Rumnen. Partout le mot *parfaire* est mis en contrepartie *d'écrire*, soit que le *scribe écrive* et qu'un artiste *parfasse*, soit que le scribe seul *écrive* et *parfasse* le volume.

1364. Le Musée de Prague possède plusieurs manuscrits précieux richement enluminés, qui vont nous faire connaître deux miniaturistes intéressants. Leurs noms ont été fort discutés : mais comme c'était à l'époque où on affirmait que les miniaturistes ne signaient pas leurs œuvres, la cause n'est pas sans appel.

C'est d'abord le *Mariale Arnesti*, dont deux miniatures portent : *Hoc Sbisco de Trotina p.*, comme aussi une figure de prophète du *Liber viaticus Domini Johannis Luthomulensis episcopi*, de l'année 1364. Puis le *Missel* de Jean Otzko von Wlasheim, archevêque de Prague (1364 † 1380), dans lequel une *Nativité* est signée : *Petrus Brzuebati*. L'identité de ces deux artistes a donné lieu à de savantes dissertations. M. Max Dvoràk a longuement repris la question, et publié de belles reproductions dans le *Jahrbuch* de Vienne (1901). Nous y renvoyons, car le savant écrivain a résumé là tous les travaux antérieurs qui ne sont peut-être pas très abordables à tous les érudits[1].

1. Le Dr E. Teichmann a bien voulu me fournir les indications suivantes : « Les renseignements nécessaires sur ces miniatures se trouvent ~~dans~~ Zibrt, *Bibliografie české historie* (*Bibliographie de l'histoire de Bohême*). On trouve dans le t. I, p. 195, n° 3527 : Baum a Patera, *Cěskéglossy miniatury v Mater Verborum* (Casop. Cěsk. Museum, 1877), l'opinion de Baum sur les faux dans quelques manuscrits de Musée (*Politik*, 1878, n° 56) ; n° 3528 : Neuwirth (J.), *Les faux des noms d'artistes dans les manuscrits du musée bohémien à Prague* (*Communications de l'Association historique des Allemands en Bohême*, XXIX, 297) ; n° 3529, Woltmann, *Histoire de la miniature bohémienne, Répertoire pour la Science des Arts*, II, 1879, 1-25 ; n° 3530, *Le Livre d'Heures* d'Ernest

1366. Un *Missel* du Musée Meermanno-Westrenien, à la Haye, se termine ainsi :

« Anno domini M°CCC°LXVI, sabbato post nativitatem beate « Marie Virginis fuit perfectus liber iste a Laurentio illuminatore, « presbitero de Antwerpia, commorante Gandavi, Deo gratias. »

« Sic scribi et illuminandi ob laudem Dei et Ecclesie sancte fecit « nobilis Arnoldus dominus de Rumnen et Quaetbeecke Baro. Orate. « pro. eo. »

C'est ce Laurent, prêtre d'Anvers, demeurant à Gand, que Dehaisnes (*Hist. de l'art,* p. 544) appelle, d'après Wagen, Lorenz d'Anvers.

1368. En cette année, Jean d'Oppavia (Troppau en Bohême), chanoine de Brunn (Moravie), décore un *Livre des Évangiles* conservé à la bibliothèque de Vienne ; il écrit au f° 148 :

« Et ego Johannes de Oppavia, presbiter canonicus, Brunnensis « Plebanus in Lantskrona, hunc librum cum auro purissimo de « penna scripsi, illuminavi atque Deo cooperante complevi. In anno « Domini millesimo trecentesimo sexagesimo VIII° »[1].

1372. La *Bible historiale* que Jean de Vaudetar offrit à Charles V le 28 mars 1372 est actuellement au musée Meermanno-Westrenien à La Haye. Le portrait du Roi orne le frontispice (fig. 71). Fort nombreuses sont les études qui lui ont été consacrées, car la mention qui l'accompagne : *Johannes de Brugis pictor, fecit hanc picturam propria sua manu* (fig. 72), sert depuis bien des années, par son caractère *exceptionnel,* à confirmer la règle que « les enlumineurs de profession dans les pays soumis à l'autorité des rois de France ou de la Maison

de Pardubic, avec les miniatures de Zbyšek de Trotina (Wocel, *Archéologie,* 132). Il faut ajouter que Zbyšek de Trotina et Petr. Brzuebaty, sont tous les deux des noms falsifiés ; ce dernier est une mauvaise traduction de Petrus Ventrosus. »

1. *Codices Mss. biblioth. Palatinæ Vindobonensis,* Vienne, Thomas, 1793, t. I, p. 121. — Dvoràk (M.), *Les miniaturistes de Jean de Neumarkt,* dans le *Iahrbuch* de Vienne, 1901, p. 92, fig. 22.

de Bourgogne étaient très rarement admis à inscrire leurs noms sur les manuscrits qu'ils décoraient ». Le *Onze Kunst* (mai 1903), nous apprend que l'artiste s'appelait Bandol ou Bondolf; il était avec Jean d'Orléans, le grand peintre de la Cour. Comme Vasari appelle Jean van Eyck, Jean de Bruges, on a parfois confondu les deux grands artistes ; mais ce que nous savons maintenant de Jean van Eyck interdit tout rapprochement. Il en est ici comme de Rogier de Bruges qu'on croit toujours être Rogier Van der Weyden ou de la Pasture, alors que le *Keuren* et van Mander nous apprennent que vers le même temps, il y avait à Bruges un autre peintre du nom de Rogier[1].

Fig. 71. — Jean de Vaudetar offre au roi Charles V sa *Bible historiale*. Miniature signée par Jean de Bruges. (Musée Meermanno-Westrenien, La Haye).

Les archives nous font connaître qu'en 1371, notre Jean de Bruges travaillait à une litière pour la comtesse de Flandres à Arras : le 3 août 1373, Pierre d'Aragon prie le comte d'Armagnac de faire rechercher Jean de Bruges qui s'était sauvé d'Espagne, emportant l'argent reçu pour un tableau à faire[2]. On lui attribue un tableau du Palais de justice de Dijon, mais sans plus de preuve que le *Retable du Parlement*, d'ailleurs postérieur de plus de trois quarts de siècle, puisqu'il représente Charles VII (1403†1461) âgé d'environ quarante-cinq ans. Il est vrai qu'on

1. Mély (F. de), *Les Jean van Eyck du Musée Scrwerius* dans la *Revue Archéologique*, 1912 (2).
2. Stein, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1909, 17 février.

prétendait lire son nom sur le collet d'un valet du tableau[1]. On trouvera plus tard, aux signatures des peintres, le nom de l'auteur de ce célèbre panneau, qui n'a de commun avec Jean de Bruges, que son pays d'origine.

Cliché Mély

Fig. 72. — Signature de Jean de Bruges en face du portrait du roi Charles V, dans la *Bible* de Jean de Vaudetar. (Musée Meermanno-Westrenien, La Haye.)

1373. Parmi les peintres du duc de Bourgogne, Laborde dans ses *Preuves* (t. I, p. LXXIII et 542), cite Belin comme un enlumineur de Dijon, fils de feu Laurent l'Escripvain, qui écrivit et enlumina en 1373 un livre des *Sept Seaumes* pour la duchesse de Bourgogne. Est-ce le même qui enlumina et signa le *Missel romain* du XIVe siècle, n° 91 de la bibliothèque de Carpentras (fig. 73), bien qu'on lise au fol. 248 : « Hec fuerunt « scripta Germolis per manus Dominici Pourchassot, clerici dicti « loci, Lingonensis diocesis, XVIII julii, anno « MCCCCLII, tempore guerrarum dicti Phi- « lippi, ducis Burgundie et les Gantois... » ? Il n'y aurait, malgré cette date, rien d'impossible ; car il faut faire remarquer que ces lignes tracées au XVe siècle, se rapportent à quelques feuillets seulement, contenant des pièces relatives au duc de Bourgogne, ajoutées postérieurement à un volume du XIVe siècle. Dans l'initiale du manuscrit primitif du XIVe siècle, extrêmement artistique, on lit en effet très facilement, au milieu des enroulements « BELIN ME FIT, P. F. H. »[2]. N'est-ce pas ainsi, dans les jambages



Cliché Mély.

Fig. 73. — Initiale d'un *Missel* : on lit dans les pleins de l'A : BELIN ME FIT. (Bibl. de Carpentras, ms. 91.)

1. *Mémoires des Antiquaires de France*, t. XVII, p. 191.
2. Et non pas *me fecit*, comme le dit le *Catalogue des manuscrits des départements* (Carpentras), t. XXXIV.

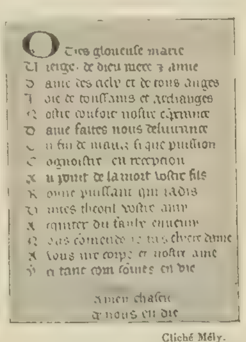
d'un grand M, que le miniaturiste Pierre de Pavie, se représentait à sa table de travail, enluminant en 1389 une *Historia naturalis* de Pline (Ambroisienne de Milan Cod. E, 24 inf.) et signait : *Pietro de Papia me fecit*[1] ? C'est également de la même façon qu'en 1508, l'imprimeur Morin, qui travaillait à Rouen en 1484, inscrira son nom dans le jambage de l'M initial du *Missel d'Arras* (fig. 74).



Cliché Mély.

Fig. 74. — Initiale du Missel d'Arras, avec le nom de l'imprimeur rouennais Morin (1484).

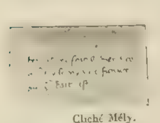
1393. Si nous n'avions que la souscription des *Pélerinages de Guillaume de Digulleville* (Bibl. nat., ms. fr. 823), nous ne nous croirions pas autorisés à mettre le nom que nous y lisons : « Oudin de Carvanay », au nombre des miniaturistes. En effet, nous devons le détacher d'un acrostiche (fig. 75), sans que nous comprenions d'ailleurs, pourquoi il est inscrit, immédiatement à côté en clair. Mais au cours du volume, on trouve la place d'une miniature (f° 88 v°) qui n'a jamais été remplie, et à côté, sur la marge, d'une écriture très fine, cette note ; « Remiet ne faites rien cy, car je y ferai une figure qui y doit estre » (fig. 76). C'est donc


Tres glorieuse marie
ierge de dieu mere & amie
ame des ciels et de tous anges
ame faites nous delivrance
Amen chascun
de nous en die

Cliché Mély.

Fig. 75. — Acrostiche avec le nom d'Oudin de Carvanay. (Bibl. nat., ms. fr. 823.)

que Remiet aidait à l'enluminure. Si Oudin de Carvanay projetait ainsi d'exécuter une *figure*, c'est qu'il était également enlumineur, puisqu'il avertissait son compère de son intention « de faire là une figure ». De fait, le relevé des bourgeois notables de Paris, que nous trouverons plus loin (p. 90) nous donnera son nom comme celui d'un des maîtres scribes-enlumineurs de Paris à cette date. Remiet était alors très probablement à son



Cliché Mély.

Fig. 76. — Indication pour Remiet, tracée par Oudin de Carvanay. (Bibl. nat., ms. fr. 823)

1. Toesca (Pietro), *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milan, Hœpli, 1912, in-4, p. 327, grav.

service et c'est à leur collaboration, sans que nous puissions déterminer la part de chacun, qu'il faut alors attribuer les intéressantes miniatures, à *bordures tricolores* de ce manuscrit (fig. 77) qui, des mains de Jean Bourrée, le conseiller de Louis XI, passa plus tard dans la librairie de Charles VIII, qui y fit ajouter au commencement, le grand frontispice aux armes royales avec les mots : « Karolus octavus », dans un encadrement formé de petits carrés, à la lettre gothique S, en forme de 8.



Cliché Mély.

Fig. 77. — Miniatures à bordures tricolores de l'atelier de l'enlumineur Oudin de Carvanay. (Bibl. nat., ms. fr. 823.)

Nous venons de constater la présence dans ce volume de plusieurs miniatures encadrées d'une bande tricolore. Cette question a depuis longtemps préoccupé les savants[1]. D'abord, on crut que c'était une décoration réservée aux livres enluminés pour Charles V, puis que c'était une mode : mais quand on eut trouvé la bordure tricolore dans le ms. lat. 13836 de la Bibliothèque nationale, qui semble dater de Philippe le Long (1316-1321), et qu'on se fut assuré qu'elle existait encore sur les manuscrits du temps de Charles VI, enfin qu'on la voyait dans un *Psautier* exécuté pour l'abbaye de Saint-Victor (Bibl. nat., ms. fr. 962), il fallut bien admettre qu'elle n'était pas réservée aux manuscrits royaux. Alors comme très souvent, seule, la première miniature du frontispice est encadrée de la bordure tricolore, on en arriva à la considérer comme une marque d'artiste. Mais ces enluminures qui sont les unes de la plus exquise finesse, les autres des plus grossières, qui s'étendent sur une période de cent ans, ne peuvent être vraisemblable-

1. Delisle (L.), *Librairie de Charles V*, p. 63.

ment attribuées à un même artiste. D'autant que très nombreux sont les noms qui se lisent à la fin des manuscrits ainsi décorés : Perrin le Cerf (*Chroniques de Saint-Denis,* ms. 880 de la bibliothèque de Lyon (fig. 79 et 80), ayant appartenu au duc Jean de Berry, dont on peut, malgré un soigneux grattage, distinguer la signature), Jean de Germiniaco (Vincent de Beauvais, ms. 183 de la bibliothèque de Lyon), Colin Nouvel (*Bible Pompadour,* ms. 1906 de la bibliothèque de Cheltenham, datée de 1368), « Alanus scripsit has horas, uxor ejus illuminavit eas » (Bibl. nat., ms. lat. 1169, f° 82 v°), « Jean de Nizières, enlumineur », qui signe ainsi un *Livre des propriétés des choses,* ayant appartenu à Charles, duc d'Orléans (Bibl. de Sainte-Geneviève de Paris, ms. 1028), ou encore dans la *Bible historiale* (Bibl. nat., ms. fr. 161-162) qui se termine ainsi :

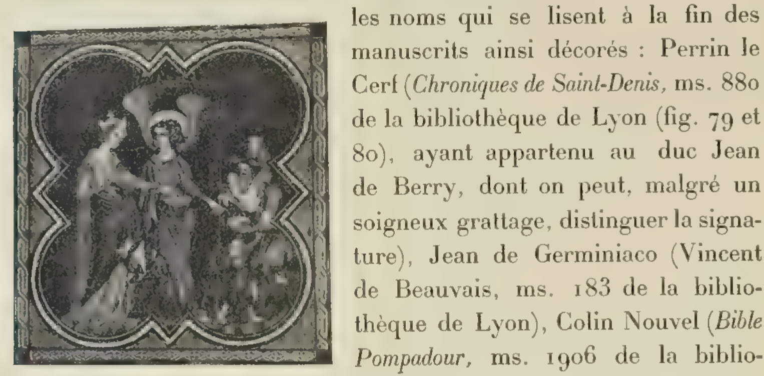


Fig. 78. — Miniature des *Heures de Jeanne de France,* à bordure tricolore.
(Exposition du Burlington Club en 1908.)

« Ore ceste Bible parfaite
« Benoist soit cil qui l'a parfaite.
« A qui voudra savoir son nom
« Il a nom Geoffroy Godion ».

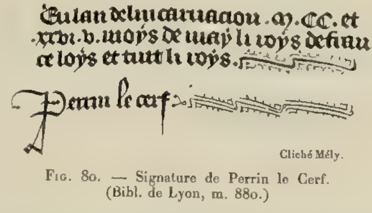


Cliché Mely

Fig. 79. — Perrin le Cerf à sa table d'enluminure, dans un encadrement tricolore.
(Bibl. de Lyon, ms. 880.)

Il fallait alors proposer une hypothèse acceptable. Elle ne peut vraiment être autre que celle admise par de très sévères critiques : la marque d'un atelier qui dura longtemps et dut satisfaire les plus riches comme les plus modestes clients. Et comme depuis les origines de l'art chrétien, les trois couleurs bleu, blanc, rouge ont été regar-

dées comme représentant l'arc-en-ciel[1], il se pourrait que cette bordure fût caractéristique d'une boutique qui aurait eu pour enseigne l'Arc-en-ciel. Le *Roman de la Rose* (Bibl. nat., ms. fr. 24388) nous mettrait peut-être sur la trace de l'emplacement de l'atelier, avec son inscription, qui rappelle celle du Gratien de Tours (voir p. 39) : « Iste liber emptus fuit a Petro dicto Chevalier, in vico novo Beate Marie Parisiensis, a me suscripto : ST. Remensi [2]. »



Cliché Mély.

Fig. 80. — Signature de Perrin le Cerf. (Bibl. de Lyon, m. 880.)

Cette rue de Notre Dame de Paris était une des rues occupées par les enlumineurs. Thomas de Maubeuge y habitait, comme Honoré demeurait rue Erembourg de Brie. La bordure tricolore pouvait donc être la marque, l'enseigne de l'atelier de Pierre Chevalier, comme les sept lignes crénelées de l'encadrement des miniatures seront dans la suite celle de Loyset Lyedet, que nous retrouverons plus loin (fig. 209).

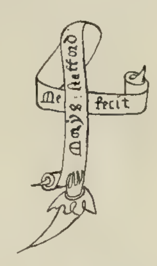


Fig. 81. — Signature de Morys Stafford, dans le *Registrum Brevium*. (British Museum, ms. Harl. 1859.)

1399. Le *Registrum Brevium* conservé au British Museum (ms. Harl. 1859), postérieur à 1399 puisqu'on lit au f° 74 v° : « Renricus [pour Henricus IV], Dei gratia « Rex angliæ et Franciæ et Dominus Hibernie », porte à la première page le portrait de Richard II (1399). Dans l'encadrement formé de feuillages, au bas à droite on voit une main tenant une banderolle, sur laquelle on peut lire : *Morys Stafford me fecit* (fig. 81)[3].

1. Les deux couleurs bleu et rouge, séparées par le blanc représentent les deux Jugements. « Duos colores principaliter Iris habet, quia duo judicia representant. Æquoreus [le bleu] diluvium preteritum figurat ne amplius timeatur, igneus [le rouge] futurum judicium. » *Chronique de Nurenberg* (xv° s.), p. xi.

2. Delisle, *Recherches sur la Librairie de Charles V*, p. 64.

3. Je dois cette description et ce petit croquis à l'amabilité de M. J.-A. Herbert, le savant conservateur-adjoint des manuscrits du British Museum.

xive siècle.

Ce xive siècle nous fournit, mais sans dates précises, un assez grand nombre de signatures d'artistes, sur lesquels nous n'avons malheureusement que bien peu de détails.

C'est à la bibliothèque royale de Turin, une *Bible historiale* de Pierre Comestor, qui se termine ainsi :

« Lancelot Cardon ce livre cy escript, enlumina ency. Prié Diu « pour lâme de luy[1]. »

J. Pettigrew, dans sa *Bibliotheca Sussexiana*[2], décrit une *Bible* du xive siècle, richement enluminée, qui porte à la fin : « Ego « Justinus, magistri Stephani « de civitate Therm... incepi, « mediavi, et complevi istam « bibliam. Deo gratias et meum « pro robore signum feci[3]. »



Cliché Mely.

Fig. 82. — Bas de page de la *Crucifixion* d'un *Livre de Chœur*. Dans la bande on lit NALLAC. (Les lettres de la signature ont été passées au noir pour les distinguer du fond.) (Bibl. d'Aix-en-Provence.)

Dans la bande qui se trouve au bas de la *Crucifixion* d'un *Livre de Chœur* de la bibliothèque d'Aix-en-Provence, on peut retrouver à travers les caractères pseudo-coufiques, un nom : NALLAC (fig. 82), bien vraisemblablement le nom de l'artiste qui signe ainsi de la même façon que Turrini (fig. 83), le célèbre orfèvre qui exécuta le tabernacle du dôme de Sienne, dont la porte est aujourd'hui au Musée d'Ambras à Vienne[4], comme Jo-

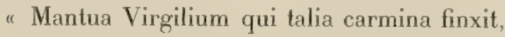
1. Pasini, *Codices manuscripti Biblioth. regii Taurinensis Athenæi*, Taurini, 1749, f°, p. 483.
2. Londres, Longman, 1827, in-4, t. I, p. lxxx-lxxxvi.
3. M. J.-A. Herbert a bien voulu faire des recherches pour me retrouver ce manuscrit. Il a pu seulement m'apprendre que passé à la vente Sussex en juillet-août 1844, il fut vendu deux guinées, mais que la trace en est perdue.
4. *Gazette archéologique*, t. XI (1886), p. 311 et pl. XLI.

hannès (fig. 151) signe le beau manuscrit du *Dit des Philosophes* de Lille. Et ce nom de Nallac n'a rien d'invraisemblable, puisque nous avons près de Périgueux un village qui s'appelle Nailhac.

TYRRINI

Fig. 83. — Signature de Turrini, dans les arabesques de la porte du tabernacle du Dôme de Sienne. (Musée d'Ambras à Vienne.)

Avons-nous le droit de passer sous silence, une œuvre délicate de Simone Memmi? Elle a en effet été exécutée en France au temps des fresques d'Avignon (pl. V) ; l'artiste était donc soumis aux règles du pays qu'il habitait. Et c'est Pétrarque qui inscrit sous la première miniature du Virgile que l'artiste décore pour lui (aujourd'hui à l'Ambroisienne de Milan) :



« Mantua Virgilium qui talia carmina finxit,
« Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit. [1] »

« Mantoue vit naître Virgile qui fit ces vers, et Sienne vit naître Symon qui de sa main peignit ces pages. »

N'oublions pas de rappeler qu'après avoir peint l'intérieur du porche de Notre-Dame-des-Doms d'Avignon (entre 1327 et 1332), Simone Memmi eut grand soin de signer son œuvre[2].

A ces signatures qui nous font ainsi connaître des œuvres maintenant identifiables, il n'est pas sans intérêt de joindre les noms des artistes célèbres qui travaillèrent vers 1385 pour la reine Isabeau de Bavière. Les inventaires de cette princesse nous les ont conservés comme ceux des auteurs des plus précieux manuscrits de sa bibliothèque. En les signalant, nous pourrons peut-être rencontrer des œuvres ou des marques de Geoffroy Chose, Robin de Fontaines, Perrin Cauvel, Jean de Jouy, Pierre le Portier, Haincelin[3].

Mais le mouvement politique commencé il y a plus d'un siècle, a maintenant opéré son évolution. Les corporations laïques se sont

1. *Gazette archéologique*, t. XII (1887), p. 102.
2. *Archives de l'art français*, t. IV, p. 180.
3. Vallet de Viriville, *Bulletin du Bibliophile*, 1858, p. 679-686.

organisées, et le 12 août 1391, le Prévôt de Paris, Jehan de Folleville, consacre, en les homologuant, les statuts que les peintres et les tailleurs d'images se sont donnés. En voici les dix-neuf articles[1].

1391, 12 août. Sentence du prévôt de Paris homologative des statuts pour les peintres et tailleurs d'images.

A touz ceuls qui ces présentes letres verront, Jehan, seigneur de Folleville, garde de la prévosté de Paris, salut. Sçavoir faisons que... en présence des paintres et tailleurs d'images, congnoissans et expers ou dit mestier, et en confirmant, approuvant et ampliant les ordonnances fectes sur le dit mestier, contenues et escrites ez registres du Chastelet de Paris, desquelles la teneur s'ensuit : Il puet estre paintres et tailleurs d'images (suit le texte d'Étienne Boileau, cf. p. 31)... avons fait et ordené certaines nouvelles ordonnances sur icelluy mestier, contenant ceste forme :

1. Que nul ne soit reçeu oudit mestier pour estre maistre, ne qu'il puisse ou doy à Paris ouvrer en la prevosté et viconté, ne qu'il tienne apprentis et soict franc, jusqu'à ce qu'il ayt faict ung chef d'œuvre ou expérience, et qu'il soit tesmoigné suffisant par les jurez et gardes dudit mestier.

2. Item, nul tailleur d'ymaiges ne soit sy hardy de tailler ymaiges qui soient d'un pied de long et au dessus, si ce n'est de bon bois fort ou aulne ou noyer, et non mie de mort bois ne de tilleul, pour ce que le mort bois est tout pourry et vermolu, et ne pourroit souffrir estre gratté ne rez pour le paindre, se il en estoit besoing.

3. Item, que nul tailleur d'ymaiges ne taille ymaiges de bois trop verd, pour ce que le dict ymaige se retrairoit depus que il seroict painct, et pour ce la paincture s'écailleroit et ne dureroit point.

4. Item, que nul ymaige de bois, quel qu'il soit, d'un pied de long et au dessus, ne soit commancé à paindre, jusques à ce que les fentes et faultes soient bien emplies de boys à bonne gluz et retaillé.

5. Item, que nul ymager ou paintre ne commence à paindre aucun ymage, de quelque bois que il soit, ne en quelque manière que ce soit, jusques à tant qu'il ayt esté seiché au fort à son droict et visité par les gardes du mestier.

6. Item, quand on paindra les dits ymaiges de bois, ils doibvent estre bien et suffisamment encoullez, et les fentes collez et puis blanchies à leur droict et painctes de fines couleurs ; et ce qui debvra estre d'or soit de fin or ou d'argent bruny, et doré de taincte.

7. Item, que nul tailleur ne face aucun tabernacle a mectre *Corpus Domini*, ne aultres pour ymaiges, qu'ils ne soient taillez de bon bois et secq, et par especial, ceulx

1. Lespinasse (René de), *Les métiers et corporations de la ville de Paris*. Paris, Imprimerie nationale, 1892, in-4, t. II, pp. 192-195.

à mectre *Corpus Domini* doibvent estre dorez de fin or ou d'argent bruny, doré de taincte ; et à l'ordonnance accoustumée doibvent estre enverrés et fermans à clef, et doibt estre le verre [probablement le verrou] assis et ouvré, et enclavé bien et suffisamment.

8. Item, que nulles tables d'autel ne soient dorées que de fin or ou d'argent bruny, doré et taincté; et ce qui y sera de couleurs soit de fines couleurs ; et qui prandra vieilles tables à repaindre, il doit toute la vieille paincture razer jusques au bois, et bien remplire les fentes et joinctes, et puis ouvrer ou paindre, comme dit est.

9. Item, que nul painctre ou ymager ne prandra à repaindre aulcun viel ymage de bois, si le boys est vermolu et pourry, tellement qu'il ne puisse tenir cheville se il en est nécessaire.

10. Item, que nul ymager ne face aucun ymaige de pierre quelle qu'elle soict, tandre ou dure, grande ou petite, qu'il soit de pièce, si ce n'est la couronne ou mitre, ou quelque chose nécessaire ou raisonnable, et que ce soit assis à bon goujon et fer, tel comme il appartient,

11. Item, que nul ymaige de pierre ne soit paincte jusques à ce que premièrement, l'ymaige ay esté veu et visité par les jurez dudit mestier, pour sçavoir s'il est bien et deuement fect ; et après la visitation fecte, s'il est trouvé bien fect, soit bien et loyaulment emprins à huille, deux ou trois foys mys de blanc de plomb, ce qu'il appartiendra ; et ce qu'il sera ordonné estre d'or, soit mis de bonne couleur et couvert de fin or, et ce qui sera de couleurs soit fect de fines couleurs.

12. Item, quel nul ne mecte estain doré, ne blanc ne de couleurs, sur ymaiges de pierre, pour ce que c'est de faulse besongne.

13. Item, que nul sepulture de pierre, quelle qu'elle soit, séant en église ou ailleurs, ne soit paincte, qu'elle ne soit premièrement emprimée en son droict deux ou trois fois à huille et painct de fines coulleurs et de fin or.

14. Item, que nul painctre ne peigne chappelle sur mur en église ou ailleurs, que aultres foys ayt esté paincte, que s'il y a estain ou enlevure vieille, que ce ne soict rez, car aultrement la besongne ne seroit pas bonne. Item, que nul painctre ne paigne nulle chapelle ne mur en eglise que aultres foys ayt esté painct à destrampe, une foys, deux ne trois que toutes les vieilles couleurs ne soient rayées tous jus, et bien se garder d'asseoir estain qui soit sur le mur emprisé ne collé, car c'est chose qui ne peut durer.

15. Item, que nul painctre qui face drap de painture à huille ou à destrampe, se garde de ouvrer sur toille qui ne soit suffisante et forte, pour la paincture soustenir, et n'y face riens d'estains, car il n'y vaut rien, soit à huille soit à destrampe.

16. Item, que nul marchant, ouvrier ne aultres, ne puisse vendre à Paris, aucune besongne faite hors du pays, soit en Allemagne ou ailleurs, comme ymaiges qu'ils portent à leur col, jusqu'à ce que la besongne soit visitée des gardes dudit mestier,

pource que l'on en porte moult souvent de faulces et de mauvaises qu'ils n'oseroient vendre en leur pays ; car les les images sont de mort bois et sont dorées de mauvais or, parce que riens ne vaut, et qu'ils deviennent tantost tout noir par punaisie et par pièce et spécialement à Paris.

17. Item, que nul dudit mestier ne marchande besongne touchant communaulté, comme colléges, couvent et paroisses, ou aultres besongnes dont la marchandise monte au dessus de cent sols ou de six livres, se ainsi n'est que bon cirographe ou lettres soient faictz dudit marché et de toute la devise, tant de taille comme de paincture ; lequel cirographe soit double, dont l'ouvrier aura l'un pour mieux faire son debvoir, et ceulx à qui la besongne sera l'autre, affin que si débat y avoit entre les dites parties, que l'on eust resgard audit cirographe et à la besongne, pour juger et adviser si l'ouvrier auroit faict son debvoir ou non ; et ou cas qu'il ne l'auroit faict, qu'il feust tenu de le refaire et amander selon la teneur dudit cirographe.

18. Item, quiconque mesprendra en aucune des choses dessus déclarées, il payera vingt sols parisis d'amende pour la première fois, et si il est trouvé coustumier de mesprendre en ce qui dit est, ou que l'on voie et apperçoive fraulde, malices au mauvaisetié notable contre l'ouvrier, icellui ouvrier sera de ce puny d'amende volontaire ou autrement selon l'exigence du cas et ainsi que nous verrons bon à faire pour raison et nos successeurs ; des quelles amandes le Roy aura la moitié, et les gardes-jurez dudit mestier l'autre moictié pour leur peine et pour ayder à chanter les messes de leur confrairie de Monseigneur saint Luc, évangéliste.

19. Item, que pour bien doresnavant garder le dit mestier, les ordonnances et les statuts d'icelluy, seront ordonnez et establis par nous et nos successeurs, prevosts de Paris ou nos lieutenans, quatre preud'hommes d'iceluy mestier qui seront esleus par la plus grande et plus saine partie d'iceluy mestier...

En tesmoing de ce, nous avons fait mettre à ces lettres le scel de la prévosté de Paris. Ce fut fait le douziesme jour d'aoust, l'an de grâce mil trois cent quatre vingt et onze.

Assurément la mise en pratique de ces statuts ne dut pas aller sans quelque sanction. Nous ne connaissons pas actuellement celles dont le Prévôt de Paris jugea bon de les accompagner, mais elles ne sauraient guère différer de celles que nous rencontrerons à Bruges et que le *Keuren*[1] nous a conservées. Une ordonnance du doyen de la corporation des peintres de Bruges de 1500, dont voici le texte, va nous permettre, en remontant jusqu'au début du xve siècle, de reconstituer les choses.

1. Publié par Van de Casteele, Bruges, Van de Casteele, 1866, in-8.

« Aussi, l'an de grâce mil cinq cent, le 21e jour de mars, il fut ordonné et « arrêté par le doyen Jean van Mureghem et tout son serment : Josse Smet, Adrien « Bram, Thierry Wethof, Robert Boullet, Adrien van der Brugghe, Eloi de « Backere, Jean Hodoelf, Jacques Spronc, Pierre Cazinbroot, tous deux gouver- « neurs, et, en outre, par toute la communauté de la corporation, que dorénavant, « il sera obligatoire aux enlumineurs de venir par devant le doyen de la dite corpo- « ration et son serment, dans la maison de la corporation et d'y apporter leur mar- « que, avec laquelle ils marquent leur ouvrage, pour l'enregistrer dans le nouveau « livre de la dite corporation ; en outre, que tous ceux qui font le métier d'enlu- « miner à la main, et qui ne sont pas bourgeois et n'ont pas encore donné leur « marque, devront acquérir plein droit de bourgeoisie avant de pouvoir obtenir la « franchise de la corporation et aussi avant de pouvoir exécuter des ouvrages.

« Ainsi est-il que le même jour susdit est venu le doyen des susdits enlumi- « neurs avec plusieurs personnes de son métier, à la maison de la corporation de « la susdite corporation des peintres et selliers, par devant le doyen et son serment « et plusieurs autres bonnes gens de la susdite corporation, et étant ici, quelques- « uns d'entre eux ont donné leur marque et l'ont renouvelée dans le nouveau livre « selon la déclaration ci-dessus, et après sont inscrits avec noms et prénons ceux « qui, le même jour, ont donné leur marque. »

Ainsi cette ordonnance est édictée, afin de modifier un état de choses préjudiciable.

Mais en même temps, elle contient une phrase qui nous prouve que c'était bien là une coutume ancienne et continue : « Étant ici, quelques-uns d'entre eux ont donné leur marque et l'*ont renouvelée dans le nouveau livre*[1]. » Leur marque était donc déjà dans l'*ancien livre*.

Ce n'est pas tout. Une pièce du 27 juin 1457 nous fournit un passage très probant :

« Item dorénavant ceux qui veulent, dans la ville de Bruges, faire des images « enluminées pour être placées dans les livres ou rouleaux et s'adonner à ce métier, « doivent être bourgeois et, en outre donner une fois aux doyens et jurés de la cor- « poration des peintres 40 escalins parisis et *déposer chez eux la marque avec laquelle « ils veulent marquer leurs images*[2]. »

1. On trouvera ces marques plus loin à l'année 1500.
2. *Le Beffroi*, t. IV, p. 250.

Ces lignes se trouvent dans le prononcé d'une amende de 5 escalins parisis, encourue par les libraires Maurice de Hac et autres, pour avoir mis en vente des images « ne portant pas la marque de ceux qui les avaient faites[1] ». Le jugement renvoie, pour la condamnation, à une ordonnance du 1er avril 1426, dans laquelle le juge copie :

« Et afin que lesdites ordonnances soient mieux maintenues, chaque personne « qui veut faire des images pour des livres ou des rouleaux dans ladite ville de « Bruges, aura une marque avec laquelle il marquera ses images, et qu'il déposera « chez le doyen des peintres et selliers susdits avant de pouvoir travailler et payera « audit doyen pour la gilde dudit métier une fois la somme de quarante escalins « parisis[2]. »

Ainsi, dès 1426, il existait des peines sévères contre les artistes qui ne mettaient pas de marques sur leurs images. Nous sommes bien près de l'ordonnance du Prévôt de Paris de 1391, dont ce règlement est ainsi à peu près contemporain.

Loin donc qu'il fût *interdit* aux miniaturistes de signer leurs ouvrages, nous apprenons ici, qu'au commencement du xve siècle, ils étaient tenus, sous peine d'amende, de les marquer.

Peut-être m'objectera-t-on que l'ordonnance est de Bruges, qu'il s'agit de Flamands. On peut immédiatement faire remarquer que, pour les artistes, il n'y avait aucune différence entre ceux habitant l'Ile de France et les Flamands, qui d'ailleurs travaillaient tantôt à Bruges, tantôt à Paris, si bien qu'on les confondait sous le nom de Ponentais. Enfin, l'un des maîtres en cette question n'ayant pas hésité naguère à regarder comme associés dans la même interdiction, les enlumineurs « des pays soumis à l'autorité du Roi de France ou de la Maison de Bourgogne[3] », du moment où il est établi que les artistes de la Maison de Bourgogne étaient au contraire, de par la loi, *obligés de signer*, il s'ensuit pour ainsi dire forcément, puisqu'on

1. *Le Beffroi*, t. IV, p. 246.
2. *Ibid.*, p. 243.
3. Durrieu (Le comte P.), *Gaz. des Beaux-Arts*, 1891 (2), p. 61.

les associe dans la même interdiction, que les artistes soumis à l'autorité du Roi de France devaient être astreints aux mêmes obligations.

Mais ces marques, quelles furent-elles au début ? La mentalité humaine se modifie si lentement, que si nous ignorons celles usitées à la date où nous sommes, nous devons nous demander si elles furent bien différentes de celles que nous avons rencontrées : le petit oiseau d'Honoré, par exemple, la bande tricolore. Mais celles-là me semblent plutôt des enseignes d'ateliers, de ces ateliers laïcs qui s'ouvrent au temps du *Livre des Métiers* d'Étienne Boileau, que des marques particulières d'artistes. Celles qui accompagnent l'ordonnance de 1500 de Bruges, dont il vient d'être parlé et qui seront reproduites plus loin, sont beaucoup plus personnelles. C'est que les temps ont marché. Aux corporations de 1260 ont succédé en 1391 des artistes indépendants ; ils ne disparaissent plus dans l'atelier, ils le représentent, au contraire, et c'est alors avec des jeux de mots, dont nos ancêtres étaient si friands que les marques vont souvent se composer. Si nous rencontrons de nombreuses signatures en clair, il nous faut tenir grand compte également des acrostiches, des idéogrammes, des anagrammes, des cryptogrammes, des chronogrammes, des calembours, des rébus, qui réjouissaient tant nos pères.

Lorsque nous voyons au XIIe siècle, Guy de Munois, abbé de Saint Germain d'Auxerre faire graver sur son sceau un *singe* en l'*air* avec une *main* qui son *dos serre* (fig. 84), quand en 1414, Louis de Guyenne, fils de Charles VI, lors de son départ pour combattre le duc de Bourgogne, fait broder sur son étendard un K, un *cigne* et une *aile,* idéogramme de la belle Cassinel, « de laquelle, comme on disait, le dit Seigneur faisait le passionné », quand Talbot, se faisait représenter avec son chien « Taillaud », quand Pierre Cauchon faisait sculpter à l'entrée de sa chapelle de la Cathédrale de Lisieux une grosse tête de cochon

FIG. 84. — Sceau de Guy de Munois, abbé de *St-Germain d'Auxerre*. Un *singe* en l'*air* qui avec sa *main* son *dos serre.*

(fig. 85), devons-nous être surpris de voir, Manouel ou Malouel, prendre pour signature une lune (*mane* en flamand) (fig. 86), Brœderlam, deux agneaux (*broder* = frère, *lam* = agneau), Schauffel, une bêche (*schaufel* = bêche), Hornebout, un petit duc (*horn* = corne, *whou* = chat-huant), Chigoinot, une petite cigogne (cicoineau en picard, petite cicogne), Bellegambe, une lune et une jambe (*belle* = lune, *gambe* = jambe), Hopfer, une tête de houblon (*hopfer* = houblon), van Hut, un chapeau (*hout* = chapeau), et bien d'autres que nous rencontrerons au cours des pages qui vont suivre. Ces jeux d'esprit diffèrent-ils bien des remarques des imprimeurs du XVe siècle que nous trouvons dans les *Marques typographiques* de Silvestre (Paris, Renou, 1867, in-8°), de l'enseigne de Poulet Malassis, l'éditeur bien connu de nos jours, qui avait comme marque un *poulet mal assis* sur une broche.



Fig. 85. — La tête de cochon dans la chapelle de Pierre Cauchon, à la cathédrale de Lisieux.

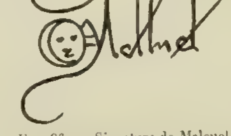


Fig. 86. — Signature de Malouel avec la Lune.

Le cryptogramme est une manière dissimulée de consigner un renseignement qu'il importe de conserver. Il peut être écrit de plusieurs manières : soit en caractères connus dont la valeur est modifiée, soit en signes conventionnels, soit par inversion, soit par abréviations.

Voici par exemple l'inscription grecque d'un manuscrit du XIVe s. que je lis dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (1910, p. 713). J'écris au-dessous des caractères grecs leur transcription en clair :

ιε α ιγ ιθ α ια ε ιδ ιγ θ ιη θ ιγ γ ιδ ια ιδ ιγ θ α
P a n t a l e o n i s i n c o l o n i a

C'est-à-dire : « manuscrit de Saint-Pantaléon de Cologne ».

Dans le ms. 52 de Valenciennes, nous avons :

QXK LFGKR PRB PRP SCRKPTRF. AGAMBERTUS.

Il y a là un nom en clair ; mais que signifie le commencement? QUI LEGIS ORA PRO SCRIPTORE. « Lecteur, prie pour le scribe ».

Voulons-nous une inscription cryptographique en caractères conventionnels?

Mon savant confrère et ami Henry Martin a expliqué dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France,* en 1900 (p. 245), l'inscription du portrait de Jean Cossa, comte de Troja, sénéchal de Provence (fig. 87), on peut lire :



Cliché Mély.

FIG. 87. — Le portrait de Jean Cossa et son inscription cryptographique. (Bibl. nat., Cabinet des Estampes, Collect. Gaignières.)

« Si mia speranza non dixe bugia
Non farai ingrata Patria. Cossa, mia. »

« Si mon espoir ne me trompe pas, Cossa, ma patrie ne se montrera pas ingrate. »

Il existe un travail du plus haut intérêt, composé au XVIe siècle, par le frère Hepburne d'Écosse, de l'ordre de Saint François de Paule, qui le dédia au Pape Paul IV. Il réunit nombre d'alphabets cryptographiques en usage à cette époque. C'est d'ailleurs une édition gravée des signes cabalistiques, astrologiques et magiques du ms. fr. 9152 de la Bibl. nat. La plaquette gr. in-f° porte le titre de *Virga aurea*[1].

Mais les maîtres de la paléographie paraissent l'avoir ignorée, puisque les uns parlent du frère Hep*h*urne, les autres citent l'ouvrage comme *Virgo* [*Vierge*] au lieu de *Virga* [*Verge*] *aurea* [d'or] : d'aucuns parlent des *quatre* alphabets occidentaux qui y sont reproduits, alors qu'il y en a *quinze,* sans parler de ceux qui dérivent du grec. Cet ouvrage doit, après certaines études nécessaires, apporter un très précieux contingent aux sources que nous ne devrons jamais négliger de consulter quand nous nous trouverons en présence d'inscriptions, qui semblent, dit-on « composées uniquement pour faire illusion,

1. *Virga aurea septuaginta duobus encomiis B. V. Mariæ cœlata,* Roma, 1616, in-f°.

sans que nous puissions jamais leur demander un sens précis ».



Cliché Mély

Fig. 88. — Alphabet gothique d'après le Fr. Hepburne d'Ecosse.

Le Fr. Hepburne nous fournit en effet soixante-douze alphabets, plus ou moins cryptographiques, en usage au moyen-âge, et dont les artistes firent *si certainement* usage, que nous trouvons là soixante-douze petites gravures se rapportant à l'histoire de la Vierge, entourées d'inscriptions, qui paraîtraient réellement destinées à faire illusion, si à côté nous ne trouvions l'alphabet cryptographique avec lequel elles ont été composées. J'en donnerai seulement quatre exemples.

Voici autour de l'Annonciation (fig. 88):

[illegible]

L'alphabet gothique nous donne la lecture : ANSTAIAU DLHAFTA ; à côté, nous lisons « Gratia plena ».

Or, si nous prenons la traduction en gothique de saint Luc par Ulfilas, apôtre des Goths (né en 310 † 381), nous trouvons le verset 28 du c. 1 : *Fagino, anstai audafafta frauja mip pus ; piupido pu in qinom,* ce qui veut dire : « Réjouis toi, pleine de grâce, le Seigneur est avec toi ; tu es bénie entre les femmes ». Du reste le Dr M. Heyne dans le *Glossaire* de son livre *Friedrich Ludwig Stamm's Ulfilas*, donne *Anstai audahafts*, « plein de grâce. » C'est dire l'importance de la *paléographie* d'Hepburne[1], bien plus complète que celle de Kopp[2], sur laquelle j'avais déjà attiré l'attention à propos de l'inscription du *Rétable de Beaune*[3].

[illegible]

Euprepestera éliou

1. M. Moïse Schwab, auquel j'ai prêté mon exemplaire de la *Virga aurea*, a montré dans les *Notices et extraits des manuscrits*, t. XXXVI (1899), à propos du Ms. hébreu 1380 de la Bibliothèque nationale, l'importance de cet ouvrage dans l'étude des langues orientales et cryptographiques du moyen-âge.

2. *Paleographia critica*, Mannheim, 1817-29, 4 vol. in-4°.

3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1906 (1).

Telle est l'inscription qui entoure une petite gravure représentant une femme assise sur un rocher, avec le soleil dans le fond (fig. 89).



Cliché Mély
Fig. 89. — Alphabet *Virgilianum*.

L'alphabet *Virgilianum* nous permet de traduire cette phrase grecque : « Plus belle que le soleil ».

L'alphabet *Hetruscum* va nous donner la signification de cette petite gravure qui représente une échelle montant au ciel, d'où descendent deux petits personnages (fig. 90) :

Cliché Mély
Fig. 90. Alphabet *Hetruscum*.

Scala Jacob
L'échelle de Jacob.

J'ai gardé pour la dernière, une inscription qui me semble vraiment de beaucoup la plus curieuse et la plus caractéristique (fig. 91) :

L'inscription latine qui accompagne cette petite chapelle, nous apprend que nous avons devant les yeux le « Tabernaculum fœderis », et l'alphabet *Gallicanum antiquum* nous donne alors en mots français :

LE. TABERNACLE. DE. CONVENCION.



Cliché Mély.
Fig. 91. - Alphabet *Gallicanum*.

Nous avons une bien curieuse inscription de cryptogramme par abréviations. Je la dois à l'extrême obligeance du savant archiviste d'État à Bruges, le baron van Zuylen. Elle se trouve dans une *Apparition du Christ aux Apôtres :*

PDOICSIIMDSEDPVA

Malgré son aspect incohérent elle doit se lire : « Post Dies Octo Janunis Clausis Stetit Jesus In Medio Discipulorum Suorum Et Dixit Pax Vobis Alleluia. » Ce sont en effet simplement les premières lettres des mots qui composent le verset 19 du chap. xx de *l'Évangile de saint Jean,* relatant l'Apparition du Christ à ses Apôtres.

D'ailleurs est-elle si différente de la devise de la Maison de Savoie : FERT [*Fortitudo ejus Rhodum tenuit*], de la devise de la Maison d'Autriche : AEIOU [*Aquila ejus juste omnia vincit*], du VIBI [*Virgini immaculatæ Bavaria immaculata*] de l'ordre de Saint-Georges fondé au XIIe siècle par Othon III.

Et notre mentalité actuelle n'adopte-t-elle pas aussi de singulières abréviations? Nos descendants comprendront-ils facilement CGT qui a fait *Cégetiste,* R. P. d'où vient le nom bizarre d'*Erpéiste?* Un de nos plus éminents confrères n'écrit-il pas à la suite du nom de M. Walter L. Spiers, le curateur du Soane's Museum de Londres, les capitales un peu cabalistiques A. R. I. B. A? (*Chronique des Arts,* 1905, p. 164). Pour n'être pas comprises de tous, faudra-t-il dire que ces lettres, inscrites par un brillant savant du XXe siècle, ne signifient rien?

Le *Bulletin du Comité de philologie* publiait en 1907 cette longue inscription d'un calendrier du moyen-âge :

Cisige janus epi sibi Guil dat et Hil Fe Mau Mar
Sul Prisca Fab Ag Vincenti Paulus julique Batil.

M. le chanoine Morel l'explique ainsi :

« Janvier s'adjuge (*dat sibi*) la Circoncision (*Cisi*), sainte Geneviève (*ge*), l'Épiphanie (*epi*), saint Guillaume (*Guil*), saint Hilaire (*Hil*), saint Félix (*Fe*), saint Maur (*Mau*), saint Marcel (*Mar*), saint Sulpice (*Sul*), sainte Prisca, saint Fabien (*Fab*), sainte Agnès (*Ag*), saint Vincent, la Conversion de saint Paul, saint Julien (*Juli*), saint Bathilde (*Batil*) ».

Au milieu de lettres, qui semblent absolument fantaisistes, res-

sortent là des noms entiers : *Janus, Prisca, Vincentius, Paulus*; puis à côté, des syllabes *Cisige, Mau, Mar, Fab, Ag*, qui, assurément, à première lecture, ne présentent aucun sens ; les voilà cependant expliquées.

On peut encore classer parmi les cryptogrammes, les abréviations qui suivent les noms. Si on sait que D. signifie *Delineavit*, que P. signifie *Pinxit*, il est permis par exemple d'ignorer que *Ads[t]*, et L. Delisle ne le reconnut pas (fig. 13), signifie *adscripsit* = a signé, que *Bev.*, qui suit le nom de Pavo, le peintre de Paw, signifie *Bevindet* (fig. 168), abréviation flamande remplaçant *inv.* = *invenit*.

Noublions pas enfin un cryptogramme amusant. Dans un *Livre d'Heures* du Musée Dutuit (ms. 35), est une *Annonciation*. Et de la bouche de l'Ange sortent ces mots : ANELP AITARG EVA ; ce n'est autre chose que AVE GRATIA PLENA retourné ; les lettres sont tracées comme elles sont sorties de la bouche, et la dernière touche ainsi encore aux lèvres. Dans l'*Annonciation* du Musée de Saint-Pétersbourg ce sont les mots et non pas les lettres qui sont inversés.

Puis c'est l'anagramme. Là, les lettres d'un nom sont complètement mélangées, généralement pour former une devise.

En voici quelques-uns fort précieux :

Ri e bonheur a = Jean Bourrée (expliqué par Paulin Paris) ; En reproche n'y siet = Estienne Porchier (P. Paris) ; Y me vint mal a gré = Mathieu Malingre (Montaiglon) ; A bien Viegne = Jean le Bègue (L. Delisle) ; Va hastiveté m'a brulé = Mathieu Beauvarlet (C[te] Alex. de La Borde) ; Sur ly na regard, du Boccace de Munich, identifié par le comte Durrieu avec le nom de Laurens Gyrard, secrétaire de Charles V.

Le chronogramme est une inscription dans laquelle entrent des mots qui comprennent des lettres ayant la valeur d'un chiffre : M. C. L. X. V. I. = 1000, 100, 50, 10, 5, 1. En faisant l'addition de toutes ces lettres, on trouve la date dissimulée. Je ne parle pas ici du D, qui vaut 500, parce qu'il disparaît après le VII[e] siècle, que sa valeur est oubliée, et qu'on ne le retrouve comme chiffre qu'à la

fin du XVI[e] siècle, puisque dans le chronogramme qui rappelle la Procession de Toulouse du 17 mai 1562, il n'a encore aucune valeur[1].

Nous avons sur des tableaux du XV[e], deux chronogrammes célèbres ; d'abord celui de l'*Agneau* des van Eyck :

VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI

C'est-à-dire : « Par ce vers, le six mai vous invite à voir ce qui a été accompli. On y trouve : VVXMIVCLLCCVI, soit : M.CCC.LL.X.VVVV.II = 1432.

Puis l'inscription du Retable de Saint-Bertin :

gVILeLMVs præses tVLLensIs et IstIVs abbas
ConVentVs opVs hoC tIbI trIno sanXIt et VnI

C'est-à-dire : « Guillaume [Fillastre], évêque de Toul et abbé de ce couvent offre cette œuvre, à Vous Seigneur en trois personnes. On y trouve : VILLMV VLLIIIVCVVVCIIIXIVI, soit : M. CC. LLLL. X. VVVVVVVV. IIIIIIII = 1459.

C'est pour n'avoir pas soupçonné un chronogramme que Léopold Delisle trouve « bien difficile à fixer la date d'un *Rational* »[2] exécuté pour le Grand Bâtard de Bourgogne. Le vers qu'on y lit est effectivement assez compliqué :

« M semel, et C ter, V(?), sexdecies, ea preter,
I(?) datur undena. »

Il paraît cependant simplement dire :

une fois M =	1 000
trois fois C =	300
V =	5
sexdecies =	60
en plus onze fois I =	11
soit =	1 376

1. Voir à ce sujet notre étude, *L'Autel d'Avenas et le Chronogramme de son inscription*, dans la *Revue Archéologique*, 1908 (1). — Dans la *Gageure* de Marguerite d'Autriche et de Louis van Boghem qu'on trouvera plus loin, les dates sont écrites MXV[c], et XV[c]XXVIII.

2. *Librairie de Charles V*, t. I, p. 99.

Deux autres exemplaires de ce même manuscrit datent de 1372 et de 1374.

Tout à l'heure nous avons vu un acrostiche nous donner le nom d'Oudin de Carvanay (fig. 75), nous en rencontrerons un dans un instant qui nous fera connaître Jean l'Esmailleur de Langres.

Comme on peut le voir le terrain est assez difficile à explorer, et il est fort dangereux de rejeter, tout de suite, comme inutiles, comme simplement destinées à faire illusion, comme capitales visant à imiter l'*Antique,* des inscriptions, qu'on ne comprend pas immédiatement; et nous ne parlons pas de celles qui comme Turrini (fig. 83), comme Nallac (fig. 82) semblent au premier abord enroulements purement décoratifs.

Enfin il ne faut pas oublier que nous ne savons même pas dans quelle langue peuvent être composés ces cryptogrammes. Car les artistes n'étaient ni ces humbles, ni ces méprisés, ni ces ignorants, qu'une mentalité romantique veut nous imposer. Nous pouvons citer l'exemple de Jean van Eyck qui signe un de ses tableaux de la National Gallery de Londres, en *trois* langues : grec, français, latin, puis une autre, à côté, en allemand. Et nous ne pouvons douter qu'il savait le flamand et l'hébreu dont nous retrouvons dans ses œuvres tant de lignes. Voilà donc *six* langues connues par l'artiste. Pour un ignorant, c'est quelque chose ! Il faut ajouter que bien que « méprisé », il était cependant chambellan du duc de Bourgogne et fut chargé comme ambassadeur, d'aller demander en mariage pour Philippe le Bon, Isabelle, fille du roi Jean Ier de Portugal.

On ne saurait nier qu'à la date où nous arrivons les peintres et les enlumineurs prennent dans la Cité une place importante. Leroux de Lincy[1] qui, pour son étude des habitants de Paris au commencement du XVe siècle, a relevé dans les inventaires, dans les comptes, dans les chroniques les noms des bourgeois notables, les a classés par catégorie. Nous allons lui emprunter celle des artistes ;

1. *Paris et ses historiens aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Imprimerie nationale, 1867, in-4°, p. 364.

les noms que nous rencontrerons là permettront certainement dans l'avenir d'intéressantes identifications.

Quatrième catégorie.

Ecrivains, enlumineurs, imagiers, jongleurs, libraires, ménestrels, parcheminiers, peintres, relieurs.

Albelin.
André (Pietre).
Angevin (Étienne l').
Angevin (Thevenin l').
Araines (Pierre des).
Arcemalle (Jean).
Arrode (Huguenin).
Avignon (Jean d').

Bacon.
Barbier (Jean le).
Beauneveu (André).
Beauvais (Jean de).
Beliart (Gaucher).
Benard (Denis).
Biterne (Jean).
Blainneteau (Girard de).
Blanchet (Jean).
Blois (Jean de).
Bourgeois (Colinet le).
Braellier (Jean le).
Brébant (Hennequin).
Brescian.
Briois (Jehannin le).

Cahersaous (Yvert).
Caillet (Guillaume).
Callemadin (Hennequin).
Cardet (Regnault).
Carvanet (Oudin de).
Catenal (N.).
Cauvel (Pierre).
Caux (Jean de).
Champdivers (Huguelin).
Chartres (Jacques de).
Chastaigne (Jean).
Chastillon (Jean).
Chaumont (Jean de).
Chausse (Johannin).
Chose (Geoffroi).
Chynenudi.
Clericii (Martin).
Closier (Rogier).
Colin (Jean).
Compiègne (Antoine de).
Constance (Hanse de).
Conte (Guillaume le).
Corbie (N.).
Cossigny (Geoffroi).
Coste (Jean).
Courtet (Robin).
Courtillier (Denys le).
Couste (Jean de la).
Cresceques.
Crespy.
Croix (André de la).
Croiz (Tassin).

Dampmartin (Drouet de).
Dampmartin (Guy de).
Dannyan (Gilet).
Daucel.
Davignon (Jean).
Deschamps (Eustache).
Deschamps (Guillaume).
Dijon (Perrin de).
Dole (Foucault).
Donnedieu (Pierre).
Drun (Yvon).
Du Boys (Jean).
Duffle (Jean).
Dure (Jean).

Essars (Antoine des).
Esturion (Jehannin).
Eustache (Guillaume).

Faverel (Colin).
Fèvre (Jean et Jacquemart).
Flacian (Jean).
Flamel (Nicolas).
Flamel le jeune.
Fontaine (Colin de).
Fontaines (Robin de).
Foubert (Hugues).
François (Jean).

Gandent (Copin de).
Garel (Jean).
Garineau (Charles).
Gasteblé (Germain).
Gauchy (Jean de).
Gautier (Roland).
George.
Gingonneur (Jean).
Gobert.
Godefroy (Hennequin).
Godion (Gefroi).
Grant Dent (Copin de).

Gubozo.
Guillemin.

Hance.
Hanin (Guiot de).
Hermant (Jean).
Hervi (Guillaume).
Herlant (N.).
Hesdin (Jacquemart de).
Hoden (Jean de).
Honsteu (Jean de).
Huart (Nicolas).

Janequin.
Joui (Jean de).

La Marche (Jean).
Lami (Thévenin).
Laon (Colart de).
Larribaut (N.).
Launay (Jean du).
Lavenant (Jean).
Le Héraut (Jean).
Le Lièvre (Gauthier).
Lempire (Olivier de).
Le Picart (Jean).
Lescouvet (Guillaume).
Lescuier (Robert).
Lesueur (Nicolas).
Lesueur (Robert).
Lhuillier (Martin).
Liège (Jean du).
Linfol (Pierre).
Lombard (Nicolas).

Lomme (Yvon).
Loyseau (Guillaume).

Mahieu (Denys).
Malet (Giles).
Maristoch (Henri).
Marlet (Jean).
Maulin (Jean).
Menestrel (Lyonnet le).
Merles (Jean).
Millon (Simon).
Milon (Simonet).
Monachi (Jean).
Monlet (Regnault du).

Neufmuer (Jean de).
Noir (Jean le).

Orléans (Agnès d').
Orléans (François d').
Orléans (Girard d').
Orléans (Raoul d').
Orliens (François d').
Ortiens (Jean d').

Parcheminier (Poncet le).
Parchet (Jean).
Parent (Colinet).
Paris (Jean de).
Pelcret (Pierre).
Perrin.
Petit (Jacquinot).
Plauzob (Henri).
Poitevin (Jean).
Poncet.

Porte (Jean de la).
Portier (Pierre).
Postel (Jean).
Prevost (Jean le).
Prevost (Simonnet).

Remiot (Pierre).
Richier (Jacques).

Sage (Jean le).
Saillant (Jean).
Saint-Cloy (Jean de).
Saint-Eloi (Jean de).
Saint-Romain (Jean de).
Saint-Yon (Garnier de).
Santigny (Jean de).
Sens (Jean de).
Sens (Perrin de).
Sicart.

Tainguy (Raoul).
Temple (Raymond du).
Thomassin.
Thuri (Pierre).
Tillart (Perrin).
Trevoux (Henri de).
Triboun.

Vadis (Jacques de).
Viezmaire (Julien le).
Vilain (Gilet).
Villiers (Guillaume de).

Yvrenage (Jean).

Enfin, en 1431, le 3 janvier, Charles VII exemptera des aides, subsides, guet et gardes des portes, les peintres et ceux de la même profession dans toute la France[1]. Et alors, quand dans les *Comptes*,

1. Lespinasse (R. de), *Les métiers de Paris*, t. II, p. 195.

les *Inventaires,* les *Mémoires,* nous verrons ces artistes vivre dans l'intimité des plus grands princes, comme Beauneveu, devenir valets de chambre [chambellans] des ducs de Bourgogne, du duc Jean de Berry, comme les Limbourg et Henri Bellechose, partir comme ambassadeurs pour les missions les plus secrètes comme Jean van Eyck, recevoir comme Jean de Rupy des mains de Charles VI, le collier de l'ordre de la *Cosse de Genest,* institué par saint Louis et réservé aux grands seigneurs, quand enfin nous lirons les condamnations encourues par des miniaturistes pour n'avoir pas signé, conformément aux Ordonnances, les manuscrits enluminés sortis de leurs ateliers, continuerons-nous vraiment à croire, malgré toutes ces preuves si évidentes, que les artistes du moyen-âge étaient de pauvres hères ignorés, inconnus, aussi humbles que méprisés, auxquels il était interdit de tenter de révéler leur nom à la postérité ?

C'est ainsi documentés, avec la certitude scientifique que les milliers d'artistes que nous trouvons inscrits dans les registres de Bruges, de Gand, de Tournai, de Lille, de Douai, de Cambrai, de Paris, de Tours, de Dijon, de Lyon, d'Avignon, de Toulouse, d'Arras, de Poitiers, de Rouen aujourd'hui publiés, ne furent jamais condamnés à l'anonymat légal, que nous allons aborder les œuvres du xve siècle et demander à leurs détails de nous révéler la main qui les a créées. Car quoiqu'on ait imprimé que « les noms pris isolément ne signifient pas grand chose[1] », il faut être au contraire bien convaincus que la connaissance de leur filiation, rapprochée de la technique de leur pinceau, permettra seule dorénavant de donner à l'histoire de l'art du moyen-âge le corps qui lui fait actuellement absolument défaut.

1. Durrieu (Le comte P.), *Jacques de Besançon,* p. 2.

LES MAITRES MINIATURISTES

1401. Dans le *Cabinet des manuscrits* (t. I, p. 491), L. Delisle décrit le ms. lat. 5126 de la Bibliothèque nationale, une *Chronique de Ptolémée de Lucques,* achevée le 22 janvier 1401 par Antoine Foulque, qui termine ainsi son travail :

« Antonius dictus Sancii, cognomine Fulcus
Ispanus natus, Astigie fonte perunctus,
Hunc librum scripsit jussu Sanctissimi Patris. »

« Antoine Sanche surnommé Foulque, Espagnol de naissance, pénétré des sources d'Astygis, écrivit ce livre sur l'ordre du Très Saint Père. »

Cet Espagnol d'Astygis[1] travaillait à Avignon. Mais c'était, jusqu'à plus ample informé, un simple scribe.

Cependant L. Delisle rapproche des miniatures de ce *Ptolémée* (fig. 92) un *Pontifical* (Bibl. nat. ms. lat. 968) où, au bas du f° 186 v°, il trouve alors cette inscription :

« Ego frater Sancius Gonterii habui pro illuminatura hujus libri a Johanne Reginaldi, XVII florinos VII solidos. »

« Moi Sanche, fils de Gontier, j'ai reçu pour l'enluminure de ce livre, de Jean fils de Reginaldus, XVII fl. VII s. »



Cliché Mely

Fig. 92. — Encadrement de page par Sanche Gontier, miniaturiste d'Avignon. (Bibl. nat. ms. lat. 5126).

Ce manuscrit, certainement exécuté dans le même atelier d'Avignon, nous précise cette fois, le nom de l'artiste qui l'enlumina : Sanche Gontier, tandis que le scribe du *Ptolémée* s'appelait Antoine Foulque, fils de Sanche[2].

1402. Il semblerait bien que nous n'ayons aucun renseignement à

1. Astygis, en Bétique, aujourd'hui Alhama, près du Guadalquivir.
2. Cf. Sam. Berger et P. Durrieu, *Le Manuscrit,* t. I (1894), p. 174.

demander à la *Bible historiée* de 1402, contenant un grand nombre de miniatures, conservée au Musée Plantin d'Anvers (nos 44-45).

M. Seymour de Ricci l'étudiant en effet dernièrement dans la *Revue des Bibliothèques,* relève l'inscription qui la termine au f° 442 du t. II :

« Explicit secundus liber Esdre Sacerdotis. In anno Domini millesimo quadringentesimo secundo currente, in Cathedra Sancti Petri Apostoli. Comparatus per dominum Conradum, magistrum monete. »

Assurément, bien que souvent *comparatus* veuille dire *achevé,* comme il veut également dire *acquis,* nous n'avons pas le droit de relever ici autre chose que l'*achat* de cette *Bible* par Conrad, identifié naguère avec Conrad de Wechta, maître de la Monnaie de Kuttenberg, en Bohême en 1401-1402, par M. Rooses dans son *Catalogue du Musée Plantin* (1887). Mais une inscription, plus complète, au f° 343, va nous renseigner :

« Explicit prephatio sancti Jeronimi, venerabilis presbyteri in librum Thobie, anno domini millesimo quadringentesimo secundo currente ; comparatus est et ordinatus liber biblie hujus per dominum Conradum, magistrum monete. »

Ici, en plus de *comparatus* nous avons *ordinatus.* Et *ordinatus,* toutes les fois que nous le rencontrons dans un ouvrage orné de miniatures, qu'il soit en latin, *ordinatus*, en français, *ordonné,* en flamand, *bevindet* est l'équivalent de l'*invenit* que nous lisons au bas des gravures : « Colins Chadewe l'ordinat et l'enlumina » (1313) (fig. 59), PAVO BEV [indet] (1447) (fig. 168).

C'est bien ainsi d'ailleurs que Courajod regardait dès 1890[1] ce Conrad de Wechta, comme « un artiste, imprégné de l'École de l'Est, où l'on voit ces plis dégingandés des vêtements analogues à ceux de la *Vierge* du trumeau de la Chartreuse de Dijon, et à côté, le produit d'un travail sorti de mains absolument italiennes ou inspirées par l'Italie. »

1. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1890, p. 215.

1405. Peut-être ne devrais-je pas admettre au nombre des signataires, Bertrand Boysset d'Arles qui termine ainsi, en 1405, le *Traité d'arpentage d'Arnaud de Villeneuve,* de la Bibliothèque de Carpentras (ms. 327 du *Catalogue général des Manuscrits des Départements,* t. XXXV) : « Qui escripsit, escribat, semper cum Domino vivat. Vivat in selis Bertrandus Boisseti cum Domino felix, Amen. Anno Domini M. IIII[c] quinto, die VIIII mensis Januarii fuit scriptus iste liber per me Bertrandum Boysseti de Arelate distratorem et aterminatorem Arelatensem, in quo est omnis sciencia distrandi et aterminandi. »

Mais, comme le rédacteur du *Catalogue* n'hésite pas à écrire que le volume, orné d'un grand nombre de dessins est *tout entier* de la main de Boysset, je ne crois pas pouvoir rejeter une affirmation aussi officiellement admise.

1411-1416. L'enluminure de l'incomparable manuscrit des *Très riches Heures du duc de Berry,* conservé à la bibliothèque de Chantilly, se compose de deux parties très distinctes.

La première comprend trente-cinq miniatures, qui ont été exécutées sous le duc Jean de Berry, par qui elle était commandée, comme le précise son portrait, au frontispice, à table, au mois de janvier (fig. 93), et les armoiries semées dans les bordures.

Elle fut très probablement commencée avant 1411. Car si le Mont-Saint-Michel et Tombelaine, si les châteaux de Vincennes, du Louvre, de Saumur, de Mehun-sur-Yèvre, de Bicêtre, de Lusignan, d'une scrupuleuse exactitude, montrent parfaitement l'influence française qui préside à son exécution, mais rien de plus, le château d'Étampes, au contraire, peut, lui, nous donner une date.

Selon M. Eug. Lefèvre, un érudit qui s'est spécialisé dans l'étude des monuments d'Étampes, la représentation du château que nous trouvons là, ne saurait en effet être postérieure à 1411, car on distingue parfaitement sur la façade orientale, celle qui regarde la ville, un corps de bâtiment détaché qui a toute la physionomie d'une chapelle[1].

1. Lefèvre (Eug.), *Étampes et ses monuments,* Paris, Picard, 1907, in-8, p. 13.

C'est là que les paroisses Notre-Dame et Saint-Basile célébraient en commun la fête patronale de saint Laurent. Or depuis le siège de 1411, cet usage cessa. Il y aurait donc eu un grand bouleversement dans le château : la chapelle avait été détruite. Donc puisque



Fig. 93. — Le duc Jean de Berry à table. C'est le *Mois de Janvier* du *Calendrier*. Première page des *Très riches Heures*. (Musée Condé, Chantilly.)

nous avons là une vue complète, c'est que la page est antérieure au siège.

Interrompue à la mort du Duc (1416), l'œuvre fut terminée, comme le dit L. Delisle, à la fin du xve siècle pour Charles Ier de Savoie, duc de Savoie en 1482, époux de Blanche de Montferrat. On trouve effectivement leurs armoiries au bas d'une page dans laquelle deux jeunes gens sont représentés agenouillés, en face l'un

de l'autre de chaque côté. On pourrait même alors, puisque nous trouvons là le portrait de Blanche de Montferrat, épousée en 1485 et que nous n'y voyons pas les armes du royaume de Chypre, concédé par Charlotte de Lusignan à son neveu en février 1486, se demander si son exécution n'aurait pas pu avoir lieu entre ces deux dates,

Le visage juvénile du jeune couple semble corroborer cette hypothèse; peut-être serions-nous même autorisés ainsi à supposer qu'il fut terminé pour le mariage des deux jeunes princes[1].

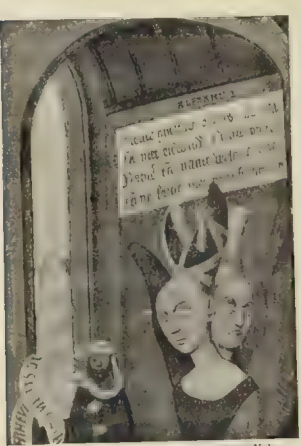
M. Durrieu propose d'attribuer ces pages à Jean Colombe. Pour cette identification on doit les comparer aux miniatures d'un beau manuscrit de l'Escurial, une *Apocalypse* du xve siècle, étudiée par Champeaux dans la *Chronique des Arts* (1895, p. 155), dont l'*Arte* (t. IV, p. 35) a fait connaître les enlumineurs Jean Bapteur, Perronet Lamy et Jean Colombe et dont M. Max Petit-Delchet, dans le *Moyen Age* (1905) a reproduit les pages les plus intéressantes. Ces gravures ne sont pas pour nous donner une impression contraire. Mais de ce côté il faudrait peut-être s'avancer avec beaucoup de



Fig. 94. — Miniature de l'*Apocalypse* de l'Escurial, attribuée à Jean Colombe. Sur le coupet de la tente de gauche on lit : ANGUET.

1. Voici comment M. le duc d'Aumale expliquait le passage de ce manuscrit en Savoie : « Pour la transmission du manuscrit, Blanche était fille de Guillaume VII, marquis de Montferrat († 1483) et d'Elisabeth de Milan ; Guillaume VII était fils de Jean-Jacques Paléologue, marquis de Montferrat († 1445) et de Jeanne de Savoie (1392 † 1460). Or Jeanne de Savoie était fille posthume d'Amédée VII le Roux, premier duc de Savoie (1360 † 1391) et de Bonne de Berry, mariée en 1372 » (*Manuscrits de Chantilly*, t. I, p. 62).

prudence. Ne voyons-nous pas en effet inscrit sur le coupet de la tente : ANGUET (fig. 94)? Si par hasard, c'était là le nom d'un artiste, qui n'ayant pas encore accompli son temps d'apprentissage, aidait les trois miniaturistes en titre qui ont reçu le prix du travail? Car enfin si les noms d'ALEXANDER 2^{9} (fig. 95), découvert par M. P. Durrieu dans le *Boëce* de la Bibliothèque nationale, de PICART, du manuscrit de Tours (fig. 158), sont bien ceux d'artistes, on ne saurait nier que le nom d'ANGUET, identiquement disposé, puisse être également identifiable. Simple indication, qu'il faut cependant, je crois, retenir au passage.



Cliché Mely

Fig. 95. — Détail de la miniature du *Boëce*. Sur la poutre on lit 𝔄lexander 2^{9}. (Bibl. nat., ms. Néerl. I.)

Mais laissons cette deuxième partie; c'est de la première, celle interrompue en 1416 à la mort du duc de Berry, dont nous avons à nous occuper.

En 1884, L. Delisle[1] reprenait un article de l'inventaire de 1416 du duc Jean de Berry, publié en 1849 par Laborde (*Preuves*, t. I, p. cxxi) et commenté en 1860 par Hiver de Beauvoir[2], qu'on oublie généralement de citer dans cette affaire : « Item, en une layette plusieurs cayers d'unes tres riches heures que faisoient Pol et ses frères, très richement historiez et enluminez, prisez cinq cens livres tournois. »

Plus affirmatif que ses devanciers, qui proposaient simplement de rattacher le nom de Pol de Limbourg à certains manuscrits de la Bibliothèque nationale, et dont l'un, Laborde, écrivait : « Je conseille de réserver ces attributions », L. Delisle imprimait :

« Aucun autre *Livre d'Heures* inachevé ne figure sur l'inven-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1884 (1), p. 403.
2. *La Librairie de Jean, duc de Berry, au château de Mehun-sur-Yèvre en 1416*, Évreux, 1860, in-12.

taire... Un livre inachevé et non relié qu'on estimait cinq cens livres, était nécessairement, l'une des œuvres les plus précieuses de la succession du duc de Berry. C'était, n'en doutons pas, le volume qui devait être achevé un demi-siècle plus tard et auquel était réservé l'honneur d'entrer au XIXe siècle dans les collections de Mgr le duc d'Aumale ».

Somme toute, c'est un raisonnement que d'attribuer une œuvre d'art à un artiste, parce que les textes ne fournissent pas d'autre nom; nous avons vu où cela peut conduire à propos du retable de Beaune[1], à propos des *Heures d'Ailly*[2]; mais ce n'est pas là une raison. Le moindre parchemin peut, en effet, renverser les plus belles hypothèses. M. Fierens-Gevaert[3] ne nous montrait-il pas hier le petit triptyque si précieux du Musée de Bruxelles, représentant au centre la *Crucifixion* avec les donateurs qui étaient, affirmait-on, le duc François Sforza, sa femme Bianca Visconti et leur fils Galeas, agenouillés près de leur blason familial? On l'attribua au cycle de Roger van der Weyden, jusqu'au moment où, suivant M. Fierens-Gevaert, M. Valéri ayant publié un document révélant que Zanetto avait étudié sous la direction de Rogier de 1460 à 1467, M. Wauters suggéra que le triptyque pouvait être l'œuvre de Zanetto, et alors M. P. Durrieu attribua à ce Zanetto Bugatto la *Jeanne de France* de Chantilly[4]. Or, voici que M. Lucas Beltrami[5] nous apprend que les donateurs de ce triptyque ne sont pas les Sforza et que le blason n'a rien de Sforzesque: et Bugatto de rentrer dans l'obscurité! « Regardons donc les œuvres au moins aussi bien que les textes, conclut M. Fierens-Gevaert; c'est l'importante leçon qu'on doit tirer de l'incident milano-flamand. »

Pour les *Très riches Heures,* l'affirmation de L. Delisle parut à

1. Cf. Mély, *Gaz. des Beaux-Arts,* 1906 (1), p. 119.
2. Durrieu (P.), *Gaz. des Beaux-Arts,* 1906 (1), p. 290.
3. *Revue des Deux Mondes,* 15 septembre 1911, p. 343.
4. Durrieu (P.), *Bullet. de la Société de l'Histoire de France,* 1905, p. 179 et *Bullet. de la Société des Antiquaires de France,* 1905, p. 337.
5. Beltrami (Lucas), *Il trittico detto degli Sforza. Corriere della Sera,* 9 octobre 1910.

tous ceux que préoccupent surtout les textes, pleinement satisfaisante ; elle fut immédiatement adoptée ; et toute la première partie, arrêtée à la mort du Duc, devint ainsi l'œuvre de Pol de Limbourg et



Fig. 96. — *Le Christ au Jardin des Oliviers.* Miniature des *Très riches Heures.* (Musée Condé, Chantilly.)

de ses frères, véritable raison sociale, où la part de chaque demeure indéterminée, mais dont le faire est cependant si reconnaissable qu'on peut discerner, d'après une mauvaise lithographie de 1830, une œuvre sortie de leur atelier[1].

1. Durrieu (P.), *Revue archéologique*, 1910 (2), p. 279.

Cependant il y eut quelques restrictions et H. Bouchot, rendant compte de la belle publication des *Très riches Heures du duc de Berry*[1], écrivait : « M. P. Durrieu, sans vouloir attacher au rapprochement



Fig. 97. — Le *Parad.s Terrestre* des *Très riches Heures du duc de Berry.*
(Musée Condé, Chantilly.)

de M. L. Delisle plus d'assurance qu'il comporte, estime cependant que l'identification est vraisemblable et s'en contente pour l'instant. Je le loue de ceci. Il eût été téméraire de chercher mieux. L'attribution aux Limbourg laisse trop d'obscurité régner sur l'affaire. Il

1. Durrieu (P.), *Les très riches Heures du duc Jean de Berry*, Paris, Plon, 1904, in-f°.

faut pour l'admettre supposer trop de choses étranges, convenir qu'ils ont dû s'inspirer d'autres artistes, que l'un d'eux au moins a visité l'Italie[1]. »

Examinons les miniatures de cette première partie.

Il y a d'abord trois pages incompararables : *le Christ au Jardin des Oliviers* (fig. 96), *le Paradis terrestre* (fig. 97), le *Zodiaque* (fig. 107). Elles doivent certainement être mises au rang des plus admirables chefs-d'œuvre de la peinture.



Cliché Mély

Fig. 98. — *Le Péché originel.* (Bibl. nat., ms. fr. 166.)



Cliché Mély.

Fig. 99. — *Dieu interrogeant Adam et Ève.* (Bibl. nat., ms. fr. 166.)

Il est assurément des compositions qui peuvent en être rapprochées ; mais je ne connais, dans aucune école, à aucune époque, rien qui leur soit supérieur. Aucun miniaturiste n'a traité avec une maîtrise plus idéale *le Christ au Jardin des Oliviers* ; les deux personnages du *Zodiaque* sont l'œuvre d'un peintre merveilleux. Il n'est pas d'artiste enfin qui ait montré plus de finesse humouristique que celui du *Paradis terrestre*. Est-il rien de plus spirituel, en effet, que cette vierge tentée, que cette jeune séductrice qui tend la pomme au premier homme, que cette Ève séduite en présence de l'Éternel, que cette jeune fille bientôt mère, chassée du Paradis par l'Ange de la Justice céleste ? Si excellentes soient-elles, les reproductions ne sauraient donner aucune idée du charme de l'œuvre.

1. *Revue de l'Art*, 1905 (1), p. 214.

Et ce sont là les pages admirables qu'on a cru pouvoir mettre en parallèle avec les miniatures du manuscrit français 166 de la Bibliothèque nationale, miniatures qu'on a même été jusqu'à attribuer à Jehan Fouquet, « au Fouquet des premiers temps avec toutes ses qualités et ses merveilleuses conceptions[1] » ! Qu'on veuille bien me pardonner ; mais malgré l'autorité des critiques qui s'en sont occupés[2], c'est comparer, en quelque sorte Botticelli et Courbet. D'ailleurs pour préciser, je reproduis ici deux des scènes qu'on rapproche du *Paradis* des *Très riches Heures* (fig. 98 et 99) ; chacun pourra faire la comparaison.

Je n'y puis trouver non plus, quoi qu'en dise le comte P. Durrieu, aucune influence directe de l'*Adam et Ève* de l'*Agneau* des van Eyck (Musée de Bruxelles). D'ailleurs indépendamment de l'esprit, de l'esthétique, ne semble-t-il pas qu'on oublie un peu la question d'année ? Les volets de l'*Agneau* sont postérieurs à 1426, date de la mort d'Hubert et très probablement des environs de 1432 (voir p. 88) ; et le manuscrit fut interrompu en 1416.

Dans ces pages je n'aperçois rien qui puisse nous mettre soit sur les traces de l'artiste incomparable qui a exécuté les admirables miniatures citées plus haut, soit sur celles d'artistes, que, malgré leur très grand talent on appelle secondaires, bien qu'ils méritent cependant d'occuper une place prépondérante dans l'art du moyen âge.

Une fois ces feuilles mises à part, il demeure dans la série exécutée pour le duc de Berry dix-huit peintures, dont la composition, le coloris, offrent d'étroites ressemblances : il est clair qu'une direction unique a présidé à leur exécution. Qu'on veuille bien remarquer

1. H. Bouchot, *Gazette des Beaux-Arts*, 1890, t. XX, p. 276. — Champeaux et Gauchery, dans *Les Travaux d'Art exécutés pour le duc de Berry* (Paris, Champion, 1894, in-4°, p. 138), s'extasient « sur la façon savante et la science du modelé très supérieure avec laquelle ces miniatures sont traitées ». — Le *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français* de 1904, les critiques qui s'en sont occupés depuis, répètent à l'envi ces louanges. On peut voir ici que ces miniatures sont au contraire d'un art tout à fait inférieur. Elles ont été reproduites par le comte P. Durrieu dans *Le Manuscrit*, t. II, 1895, p. 146.

2. Delisle (L.), *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, Champion, 1907, in-8, part. II, p. 272.

que je me garde de dire « une seule main » ; les lignes qui vont suivre devant au contraire révéler la collaboration de plusieurs personnalités.

Or, nombre de ces miniatures présentent dans la bordure des vêtements, dans les galons des costumes, une série d'inscriptions, qui, très nettement, dès la première vue, se distinguent absolument de toutes celles rencontrées jusqu'ici.

Fig. 100. — *La Nativité*. Miniature des *Très riches Heures du duc de Berry*, présentant les monogrammes HB, HR. (Musée Condé, Chantilly.)

Ce ne sont ni des caractères pseudo-coufiques, comme dans le tableau de la *Vierge* de Gentile da Fabriano, du Musée de Pise ou sur la porte du tabernacle de Sienne, de Turrini (fig. 83), ni des caractères pseudo-hébraïques, comme dans le *Retable de Beaune*, ni des caractères cryptographiques, comme ceux de la *Virga aurea* du Frère Hepburne d'Écosse (fig. 88), mais une décoration en signes qui, au premier aspect, paraîtraient plutôt alchimiques, tels ceux que j'ai relevés dans mon *Histoire de la minéralogie dans l'antiquité*[1], ou dans *Le Rôle des pierres gravées au moyen âge*[2].

Quand je les ai étudiés à Chantilly même, l'un d'eux principalement m'a tout de suite frappé. C'est une sorte de *strygilles* (fig. 101)

1. Mély (F. de), *Histoire de la minéralogie dans l'antiquité : les Lapidaires chinois, les Lapidaires grecs*. Ouvrage publié par le Ministère de l'Instruction publique et par l'Académie des Sciences et couronné par l'Académie française et par l'Académie des Sciences, 4 vol. gr. in-4°. Paris, Leroux, 1896-1902.

2. Extrait de la *Revue de l'art chrétien*, Lille, Desclée, 1893, in-4.

— car il m'a fallu donner des noms à ces formes bizarres, pour me reconnaître dans mes fiches, — qui, entremêlés avec d'autres signes incompréhensibles, servent à séparer alors deux autres signes, toujours identiques, toujours les mêmes, qui reviennent à intervalles à peu près réguliers dans nombre d'inscriptions. Dans cette série, ils sont absolument visibles, mis en très évidente lumière.

Les voici :

Fig. 101. — Sigles de la bordure des vêtements des personnages des *Très riches Heures*. (Musée Condé, Chantilly.)

Que peuvent donc signifier ces signes, certainement répétés avec intention [1]?

1. Pour faciliter l'examen des inscriptions, je donne ici la liste des miniatures en indiquant le numéro de la planche où elles sont reproduites dans l'ouvrage du comte P. Durrieu, et la place où se trouvent les monogrammes les plus apparents.

Pl. XVI. *Le Martyre de saint Laurent*. R, sur la poitrine du bourreau.

Pl. XIX. *L'Annonciation*. R, sur la robe de la Vierge.

Pl. XXVIII. *La Visitation*. Strygilles et HR, sur la robe de la Vierge.

Pl. XXXII. *La Nativité*. HB, HR, sur la robe de la Vierge (fig. 100).

Pl. XXXVIII. *L'arrivée des Mages*. Sur la robe du Mage à cheval, HR et lézard sur le terrain (fig. 140).

Pl. XXXIX. *La Purification*. Strygilles : HR, sur la robe du prêtre qui tourne le dos : HB, dans le galon de son bonnet pointu.

Pl. XL. *Le Couronnement de la Vierge*. Strygilles, HB, HR, dans les galons du manteau de la Vierge (pl. VI).

Pl. LI. *Le Christ mené au prétoire*. HB, dans le bas du galon du vêtement du personnage derrière le Christ : HR, dans le galon du vêtement du soldat devant le Christ, à la ceinture.

Pl. LII. *La Flagellation*. HR, dans le galon du manteau de Pilate, HB, dans le galon du bas.

Pl. LIII. *La Sortie du prétoire*. HR, dans le vêtement du personnage debout à gauche, HB, dans le vêtement du soldat debout à droite en face du Christ, et dans le bonnet de la femme à gauche.

Pl. LIV. *La Marche au Calvaire*. On voit HR, mais les caractères sont très baveux.

Pl. LVI. *La Descente de croix*. Strygilles, HB, HR dans le bas de la robe de la Madeleine.

Pl. LIX. *Le Possédé*. HR, HB, dans le bas de la robe du Grand Prêtre.

Pl. LX. *La Multiplication des pains*. Sur la manche du personnage en bonnet pointu B ; dans le galon du bas du vêtement HR.

Pl. LXI. *La Résurrection de Lazare*. Dans le galon de la robe de la femme, HB, HR.

Pl. LXII. *L'Entrée à Jérusalem*. Sur le manteau étendu sous les pieds du Seigneur : HB, HR (fig. 105).

Pl. LXIII. *L'Adoration de la vraie Croix*. Dans le galon au-dessous de la ceinture de sainte Hélène, HB, HR. Le pied du reliquaire de la vraie Croix est un lézard (fig. 106).

Pl. LXIV. *Le Mont Saint-Michel*. Sur l'épaule de saint Michel, HR ; sur le galon des vêtements des deux petits anges de droite, HB.

En me reportant à mes fiches, au mot *strygille*, je trouvai aussitôt une référence.

J'avais aperçu ces signes — mais une fois seulement — dans les inscriptions du tableau du *Martyre de saint Denis* (fig. 102), du musée



Fig. 102. — *Le Martyre de saint Denis*, par Henri Bellechose (1416) (Musée du Louvre.)

du Louvre, et, coïncidence vraiment bien intéressante, dans un tableau de Malouel que précisément H. Bouchot et M. P. Durrieu avaient rapproché du manuscrit des *Très riches Heures du duc de Berry*, mais sans préciser les miniatures visées[1]. Leur hypothèse arrivait

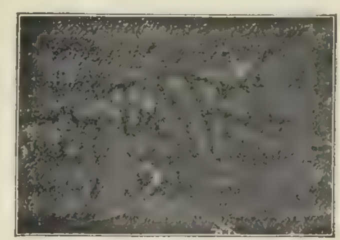
1. Bouchot, *Cat. de l'Exp. des Primitifs*, p. 8. — Durrieu (P.), *Les Très riches Heures*, p. 57 et 88.

donc ainsi au même but que mon objectivisme : nos recherches d'ordre si différent semblaient ainsi se confirmer.

Mais j'avoue que cependant la chose n'était pas très claire. Ces signes, où il faut lire sans conteste *HB, HR,* quels rapports offraient-ils avec le nom de Malouel, qui était, suivant le cartouche du Louvre, l'auteur de ce tableau.

Je voulus alors reprendre l'examen très attentif de la longue inscription, à peine visible, du tableau de Malouel, que j'avais tenté vainement de déchiffrer lors de l'Exposition des Primitifs de 1904 ; elle avait alors gardé son secret. Très aimablement, M. Leprieur, autorisé par M. Homolle, que je ne saurais trop remercier de sa bienveillante intervention, consentit à faire décrocher le tableau, et je pus alors examiner à loisir et photographier ce qu'il me fut possible de découvrir.

Tout d'abord, je fus convaincu que si une signature existait, elle devait se trouver en place très évidente, comme toujours d'ailleurs. L'étole de l'ange de gauche, à genoux, paraissant absolument inutile, semblait, par le fait même, désignée pour attirer l'attention. Mais un simple guillochis sur une feuille d'or était bien difficile à mettre au point. Enfin, cette photographie, quoique très uniforme de ton, permit de lire très clairement, sur le nœud de l'étole : *B — R* (fig. 103).



Cliché Mély

Fig. 103. — Inscription sur l'étole de l'Ange du tableau du *Martyre de saint Denis*. (Musée du Louvre.)

La chose était encourageante ; en continuant, je pus photographier sur le col d'un des assistants l'inscription que voici (fig. 104) : tandis qu'au bas de la dalmatique de saint Denis, se lisaient sur le galon : HB — HR, identiques aux inscriptions des *Très riches Heures*. Impossible par exemple de faire une photographie de cette dernière inscription : rien ne vient. Mais, en présence des deux autres photographies, l'illusion ne saurait être admise, puisque ce n'est, en réalité

que la répétition des signes que la plaque photographique a précédemment enregistrés.



Cliché Mély

Fig. 104. — Inscription sur le col du vêtement d'un des personnages du *Martyre de saint Denis*, HB — HR.
(Musée du Louvre.)

Voilà donc que nous trouvons et sur le tableau et sur les miniatures des *Très riches Heures*, les mêmes monogrammes HB — HR, les mêmes *strygilles*, alors que les meilleurs critiques les rapprochent, et que nulle part ailleurs on n'a constaté leur présence.

Examinons maintenant le rapport des deux œuvres au point de vue de l'art et de la technique.

Il y a dans les miniatures de Chantilly un Christ de profil, dont la tête, très développée en arrière, a une conformation particulière; on le voit notamment dans l'*Entrée à Jérusalem* (fig. 105). De longs cheveux ondulés cachent les oreilles ; ils tombent sur les épaules en longues boucles, qui se terminent par un crochet tout à fait caractéristique; la boucle de cheveux de gauche revient dans un mouvement curieux sur la poitrine, et la fait se confondre avec la barbe; une très petite mèche est plaquée sur le milieu du front; le nez est petit, mince, un peu gros du bout; l'œil est relevé vers la tempe. C'est une physionomie très particulière, vraisemblablement un portrait.

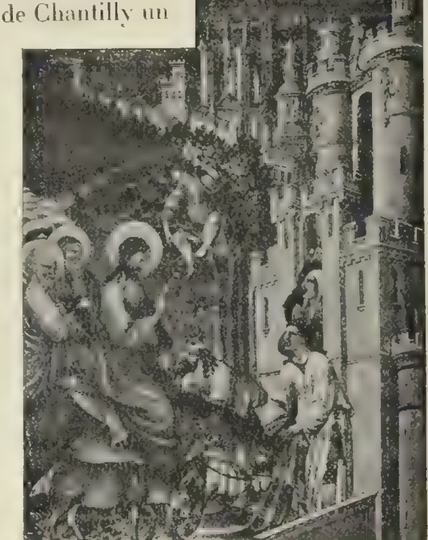


Fig. 105. — *L'entrée de Jésus à Jérusalem*. Miniature des *Très riches Heures du duc de Berry*.
(Musée Condé, Chantilly.)

Rapprochons-la du Christ qui communie saint Denis (fig. 102).

N'est-ce pas la même inclinaison de la tête, la même disposition de cheveux, les mêmes mèches terminées en crochet, la même boucle se confondant avec la barbe, la même onde sur le milieu du front, le même nez, le même œil relevé? Il y a là un coté matériel qui, dans l'ensemble et sans qu'ils l'aient précisé, a frappé H. Bouchot et le comte Durrieu. Le rapprochement s'impose.

Mais — car voici qu'arrive le « mais » — si vraiment le tableau est de Malouel dont nous avons vu plus haut la signature (fig. 86), comme le signale le *Catalogue des Primitifs*, comme l'affirment MM. Lafenestre[1] et P. Durrieu[2], que font ici ces HB, ces HR, dont on ne saisit vraiment pas le rapport avec le nom de Malouel?

Le « mais », c'est que ce tableau, si officiellement de Malouel, n'a jamais été de Malouel. Il est vrai qu'il faisait — du moins le croit-on — partie d'un ensemble de cinq retables qui avaient été commandés à Malouel le 18 mars 1398 par le duc de Bourgogne pour la Chartreuse de Champmol, près Dijon. Alors, sans plus s'informer, on le lui attribua.

Il est tout à fait curieux de suivre chez les critiques depuis le 15 décembre 1849 le développement de cette affirmation, car auparavant on ne soupçonnait même pas l'existence du tableau. Il apparaît en effet dans le catalogue de la vente Bartholomey où il est attribué à Simone Memmi. Seule son origine est certaine: il vient de la Chartreuse de Champmol. M. Reiset l'acquit à ce moment, et l'offrit au Louvre en 1863.

Bien que, dès 1849, M. de Laborde[3] ait parfaitement établi que

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. XXIX, 3e pér., p. 464.

2. *Les Très riches Heures du duc de Berry*, p. 57 et 88.

3. *Les Ducs de Bourgogne, Preuves*, t. I (Paris, 1849), p. 542 et t. II (1851), p. XLIX. Voici d'ailleurs les passages de Laborde :

T. I. « Henry Bellechose de Brabant, peintre, succède à Malouel le 23 mai 1415 ; il peint cette année pour la Chartreuse de Dijon deux tableaux représentant, l'un *la Vie de saint Denis*, l'autre *la Mort de la Vierge* (p. 542).

T. II. « On lisait dans le *Catalogue d'une jolie collection de tableaux anciens des écoles italienne, flamande, provenant du Cabinet de M. B...*, dont la vente aura lieu le samedi 15 décembre 1849 :

MEMMI (Guglielmo-Simone), peintre du XIIIe siècle.

le Martyre de saint Denis était d'Henri Bellechose, valet de chambre et peintre du duc de Bourgogne, bien que Prost, en 1891 [1], ait signalé de nouveau le marché, bien que M. de Champeaux en 1898 [2] l'ait publié, bien que M. Salomon Reinach en 1904 [3] ait soigneusement réuni ces textes, la légende n'en a pas moins suivi son cours, puisque, sauf les exceptions citées, tous ont continué, imperturbablement, jusqu'en novembre 1907, après la publication de mon étude dans la *Revue de l'Art* [4], à déclarer le tableau de Malouel et de 1400.

Si l'on prétend se retrancher derrière une collaboration de Malouel et d'Henri Bellechose [5], on pourrait répondre que, comme la première attribution, celle-là ne repose que sur une interprétation tout arbitraire des textes ; il serait facile de dire dans quel article elle a pris naissance, à la suite de quel « peut-être ».

En effet, Malouel, qui entre officiellement au service du duc de Bourgogne le 11 décembre 1397, en remplacement de Jean de Beaumetz, disparaît des comptes de Bourgogne, non en 1415 [6], mais en 1412 [7], et Henri Bellechose de Brabant, dont il n'est jamais question auparavant à la cour du duc de Bourgogne, est nommé peintre valet de chambre du Duc, en remplacement de feu Malouel,

« 1° *Le Martyre de saint Denis*, peinture sur fond d'or. Les figures, groupées avec art, sont d'une grande finesse d'exécution ; tableau d'une parfaite conservation.

« 2° Pendant du précédent, attribué à Dürer (Albert), né en 1470 : *le Christ en croix*, au bas duquel sont les Saintes Femmes ; saint Michel terrasse le démon, et un chevalier, couvert d'une cuirasse, est décapité. L'ensemble de cette composition offre trois sujets différents.

« Ce dernier, ainsi que le précédent, décorait autrefois la chapelle des anciens ducs de Bourgogne.

« La collection n'était nullement *jolie* et l'attribution de Memmi est aussi juste pour l'une de ces peintures que celle de Dürer pour l'autre ; mais de ces deux tableaux, que l'administration du Louvre aurait dû payer cher et qu'elle pouvait acquérir pour quelques francs, l'un, le plus important, a été conservé à la France par M. Reiset, et nous en parlerons avec tout le soin qu'il mérite. »

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, t. VI, p. 164.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. XVII, p. 131.
3. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. XXIX, p. 62.
4. C'est à ce moment que le cartouche du tableau du Louvre qui portait « 1400, Malouel », a été enfin modifié. On y lit maintenant la date de 1416, avec le nom d'Henri Bellechose.
5. Lafenestre, *L'Exposition des Primitifs français*, Paris, 1904, in-4°, p. 32. — Kleinclausz, *Les Peintres des ducs de Bourgogne*, dans la *Revue de l'Art*, t. XX, p. 176.
6. Lafenestre, *Op. cit.*, p. 28.
7. Laborde, *Les Ducs de Bourgogne. Preuves*, t. I, p. LXIX.

seulement le 23 mai 1415[1]; enfin c'est seulement le 19 mai 1416 qu'il achète à « Jean Lescot, espicier de Dijon, les couleurs de paintreries nécessaires pour parfaire ung taubleau de la vie saint Denis comme pour faire ung taubleau du Trespassement de la glorieuse Virge (*sic*) Marie pour l'église des Chartreux de Dijon, que le duc lui a ordonné faire[2] ».

Le terme de *parfaire* prouve sans doute que le tableau était commencé en 1416, mais rien ne démontre qu'il l'ait été par Malouel plutôt que par Bellechose. Au contraire, tant d'années écoulées depuis le marché avec Malouel en 1398 (seize ans), depuis la mort de Malouel (quatre ans), depuis même la nomination de Bellechose comme valet de chambre du duc de Bourgogne (une année), si peu de certitude quant aux marchés avec Malouel, ne nous autorisent-elles pas à supposer que, loin d'avoir été une simple reprise, le *Martyre de saint Denis* était bien l'œuvre personnelle d'Henri Bellechose ?

Or, maintenant que personne ne songe plus à Malouel, mais seulement à Henri Bellechose, quand dans ce tableau nous trouvons le sigle HB, quant dans les miniatures de Chantilly, qui ont avec lui une si étroite parenté, reconnue par tous, nous voyons aussi HB reproduit d'une façon absolument identique, accompagné des mêmes strygilles, du même HR, ne nous sera-t-il pas permis maintenant de prononcer le nom d'Henri Bellechose, quand nous feuilletterons le manuscrit des *Très riches Heures de Chantilly* ?[3]

Mais qu'allons-nous faire de cet HR inexpliqué ?

Pour lui, je me garderai bien de présenter autre chose qu'une discrète hypothèse. Le rapprochement du tableau du Louvre et du manuscrit de Chantilly était d'ailleurs absolument nécessaire pour autoriser une supposition.

1. *Ibid.*, p. LXIX.

2. *Archives de la Côte-d'Or*, B. 4467, f° 46. M. Claudon, archiviste de la Côte-d'Or, que je suis heureux de remercier ici de sa complaisante érudition, a bien voulu m'envoyer la copie du texte que je cite.

3. Voir dans la *Revue archéologique*, 1912 (I), p. 411, l'opinion de M. Hermann Nasse, de Munich, sur ce point.

Le fond du tableau du Louvre est doré. Nous n'ignorons pas que, dans semblables cas, les peintres s'adjoignaient d'autres artistes pour exécuter les fonds ; tel cet Herman de Cologne, que Malouel avait engagé en 1401-1403, pour dorer les fonds et les ornements des retables. Il est à peu près certain, par conséquent, qu'Henri Bellechose prit aussi un collaborateur pour dorer ses fonds ; HR serait son monogramme ; et, ce qui est très intéressant, c'est que ce collaborateur, il l'aurait eu déjà à la cour du duc de Berry, puisque dans les *Très riches Heures* nous voyons ce sigle HR, identique.

On trouvera plus loin, à l'année 1519, l'œuvre d'un très grand peintre, dont les miniatures regardées jusqu'ici, comme de Jean Clouet, sont cependant très simplement signées Godefroy le Batave.

Cet artiste a illustré deux précieux manuscrits : *Les Commentaires des Guerres Galliques,* de la Bibliothèque nationale, et *Les Triomphes de Pétrarque,* de la bibliothèque de l'Arsenal. Toutes les miniatures sont signées G. et datées 1519, 1520 ; deux sont entièrement signées Godefroy ; enfin, Laborde, examinant minutieusement le manuscrit de l'Arsenal et découvrant plusieurs fois, à côté du G un petit lézard, — qui n'avait rien à faire là, — en conclut que c'était le nom du peintre en cryptogramme[1] ; mais personne n'avait vu qu'une des miniatures des *Commentaires des Guerres Galliques* était signée G. R. *1520*. Faisant alors le rapprochement de G avec un lézard, puis de G. R., sachant que l'artiste était Godefroy le Batave, je me suis adressé à M. Tulpinck, de Bruges, qui me répondit qu'il ne trouvait qu'une explication possible : R, première lettre de *Rust,* qui, en flamand, signifie repos, symbolisé par le lézard : que d'ailleurs ce nom était connu, puisqu'il y avait en Hollande une famille d'imprimeurs de ce nom au XVIe siècle et qu'il connaissait plusieurs gravures de cette époque signées d'un lézard.

Si nous reprenons alors l'examen de notre série signée HB, HR, nous trouvons dans l'*Arrivée des Mages,* au milieu à droite, un petit

1. *Renaissance des Arts,* Paris, Potier, 1855, in-8°, t. I, p. 911.

lézard (fig. 140). Vraiment, là, il n'a rien à faire. Si nous continuons, nous voyons dans l'*Adoration de la Vraie Croix,* le pied du reliquaire fait d'un lézard (fig. 106) ; M. Durrieu l'a même rapproché de la fameuse Croix au serpent des inventaires du duc de Berry[1], montrant précisément l'influence de cette dernière[2] (je ferai toutefois remarquer qu'elle était portée par trois lézards d'or, et non par un seul) ; enfin, dans l'orfèvrerie du duc de Berry, nous constatons un reliquaire « où il y a un lézard sous les pieds de la Vierge et un sous les pieds de l'ange[3] ».

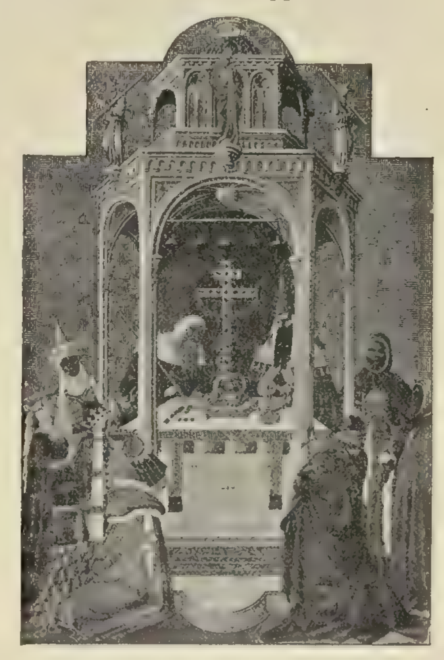


Fig. 106. — *L'Adoration de la Croix par sainte Hélène.* Miniature des *Très riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly.)

En feuilletant alors les inventaires et les comptes du duc de Berry, nous ne tardons pas à y découvrir un orfèvre, Hermann Rust, que les trésoriers appellent Rust, Roussel, Rince, Ruece, Ruisseau, Ruence, Russet, mais qui est toujours Rust[4] : HR avec un lézard, voilà, ne semble-t-il pas, deux initiales qu'on pourrait peut-être rapprocher d'Hermann Rust ?

En résumé dans ce qui vient d'être écrit, rien ne contredit, qu'au moment de la mort du Duc, *Les Très Riches Heures* pouvaient parfai-

1. Guiffrey (J.-J.), *Inventaires du duc de Berry*, t. I, n° 7, p. 12.
2. *Très riches Heures du duc de Berry*, p. 37.
3. Guiffrey (J.-J.), *Inventaires du duc de Berry*, t. II, n° 143, p. 310.
4. *Ibid.*, t. I et II, à la table : Rust et Rince. — Champeaux et Gauchery, *les Travaux d'art exécutés pour Jean de Berry*, p. 136, 167, 168, 169, 170, 172. — Wurzbach (Dr A. von), *Niederländisches Künstler-lexicon* (1908), II, p. 524.

tement être dans l'atelier de Pol de Limbourg et ses frères. On peut simplement en conclure, que d'autres artistes, soit avant eux, soit en même temps qu'eux y travaillaient. Nous trouvons effectivement ici plusieurs techniques absolument différentes ; pour une série de miniatures nous proposons alors le nom d'Henri Bellechose.

Mais historiquement, antérieurement à 1415, nous ne pouvons rien dire de cet artiste. Nous savons seulement que le 23 mai de cette année-là, il est nommé son valet de chambre par le duc de Bourgogne « parce qu'il est pleinement content de ses sens, loyalté et bonne diligence ». Il le connaissait donc depuis un certain temps. Or, Malouel, au service du duc de Bourgogne, était mort en 1412 ; en 1413, Pol de Limbourg est nommé valet de chambre du duc de Berry ; il y a là une coïncidence de dates qu'il ne faut pas négliger. Peut-être Henri Bellechose était-il au service du duc de Berry, quand Malouel meurt à Dijon ; peut-être est-il à ce moment appelé à Dijon ; et quand il part, peut-être est-il remplacé auprès du duc de Berry par Pol de Limbourg ; les dates permettent cette hypothèse. Pol de Limbourg voit bientôt ses frères recevoir également le titre de valets de chambre du Duc (1415) et c'est ainsi qu'on trouverait dans leur atelier en 1416 cette œuvre de longue haleine, qui ne s'achèvera qu'en 1485.

Mais des trente-cinq miniatures de la première partie nous venons d'en étudier seulement dix-huit : renoncerons-nous à interroger les autres ?

En commençant l'étude de ce chef-d'œuvre nous devons noter l'impression d'Henri Bouchot : « Il faut admettre que des artistes qui l'ont exécuté l'un d'eux au moins a visité l'Italie. » Le duc d'Aumale d'ailleurs n'écrivait-il pas qu' « il est notoire que le duc de Berry employait des ouvriers italiens[1] ? » Retenons ces mots, et examinons les traces de cette influence italienne signalée par Champeaux, que M. Em. Bertaux reconnaît « dans la beauté et la séré-

1. *Manuscrits de Chantilly*, t. I, p. 69.

nité italiennes de l'œuvre[1] », que M. Henry Martin[2] aperçoit, que le comte Durrieu ne nie pas, que Sir Martin Conway affirme[3], que M. Berenson enfin me précise, en parlant de l'école de Sienne et de son influence sur ce manuscrit qu'il croit « sans aucun doute cependant, œuvre française ». Ces opinions ne sont en résumé que le développement d'une étude d'Eug. Müntz dans la *Gazette archéologique,* en 1885 et d'une communication de Courajod aux Antiquaires de France (14 mai 1890).

Les critiques d'art prêchent donc la prudence aux paléographes, qui eux, s'appuyent surtout sur les documents d'archives ; mais ceux-ci répondent que les influences italiennes directes sont difficiles à expliquer, les comptes ne nous faisant connaître aucun artiste italien ayant travaillé en France à cette époque : « car dans les textes on ne rencontre que des noms français et s'il y avait eu des Italiens à cette époque en France, cette colonie eût laissé des traces dans les pièces d'archives : or elles sont muettes à cet égard », nous dit le comte Durrieu[4].

Et de fait, une influence qu'on a cru longtemps certaine, celle de Pisanello, s'est tout à coup dérobée, puisque l'artiste qu'on supposait né à Vérone en 1380, M. Biadego a découvert qu'il naît seulement en 1397[5] ; ce qui lui donnerait 19 ans à la mort du duc de Berry, quand l'ouvrage fut arrêté, et 14 ans seulement au cours de l'exécution, si le manuscrit était en train en 1411. Son influence est donc impossible. Mais l'affirmation de la difficulté résultant du manque de textes, n'en repose pas moins sur une négation, ce qui est fort dangereux ; car ce qui n'a pas été découvert la veille, peut être découvert le lendemain ; tel pourrait-on citer immé-

1. *Revue de l'Art,* 1908 (1), p. 279.
2. Martin (Henry), *Les peintres de manuscrits,* Paris, Laurent, 1909, in-8, p. 72.
3. *Burlington Magazine,* décembre 1910, p. 144.
4. *Les Très riches Heures,* p. 47.
5. *Atti del R. Istituto de Scienze, lettere ed arti,* 1907, p. 837. — *Revue de l'Art,* 1908 (2), p. 315 ; et pour la discussion de la découverte de M. Biadego, Laudedeo Testi, *Rassegna d'Arte,* 1910, p. 132, 10 fig. et pl.

diatement ce Pietre « *pointre d'Ytallie* » (1377) qui vient se fixer à Lyon à la fin du XIV[e] siècle[1] ou ce Gregorio Bono de Venise, envoyé en 1416 par Amédée VIII de Savoie à Lyon, pour y exécuter des copies du portail de la cathédrale[2].

La route leur avait été montrée dès le commencement du XIV[e] siècle par Filippo Rizzuti, Giovanni et Nicolo de' Marsi, dont nous lisons les noms dans les comptes royaux de 1304 à 1322. Enfin, dans un instant, nous allons trouver chez le duc de Berry lui-même, la trace d'ouvriers italiens, nous pouvons même ajouter siennois, ce qui vient singulièrement confirmer la sûreté du sentiment de M. Berenson.

Si nous tentons pour la première série, un nouvel essai de classification, nous distinguerons immédiatement au moins sept techniques différentes.

Ce n'est pas l'auteur du frontispice, le *Mois de Janvier,* œuvre d'un grand maître (fig. 93), qui a enluminé les autres pages du calendrier, celle surtout d'une technique si spéciale, où nous voyons des hommes aux jambes très grêles, qui nous faisaient penser à Pisanello. D'une autre main les *Signes du Zodiaque* (fig. 107), d'une si délicate et si précieuse anatomie : d'une autre le *Paradis terrestre* (fig. 97), d'une autre la *Nativité* (fig. 100), d'une autre l'*Entrée à Jérusalem* (fig. 105), d'une autre le *Couronnement de la Vierge* (pl. VI), d'une autre la *Rencontre des Mages* (fig. 140), l'*Adoration des Mages* (pl. VIII) d'une facture si magistrale et si particulièrement artistique. Et je n'oublie pas le *Christ au jardin des Oliviers* (fig. 96) si admirable dans les ténèbres qui l'environnent.

Assurément, dans beaucoup de ces pages, des choses vues en France, étudiées d'après nature, certifient l'origine française du manuscrit : châteaux princiers connus, paysages, costumes, vie aristocratique et populaire, sont tout à fait caractéristiques ; mais

1. Rondot (N.), *Peintres et miniaturistes lyonnais,* dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* t. XI (1887), p. 431.
2. Mandach (C. de), *Bullet. des Antiquaires de France,* 1907, p. 26.

aussi combien de détails de costumes, de représentations iconographiques aux règles très déterminées, sont, sinon italiennes, du moins d'inspiration italienne, on pourrait bien dire, comme

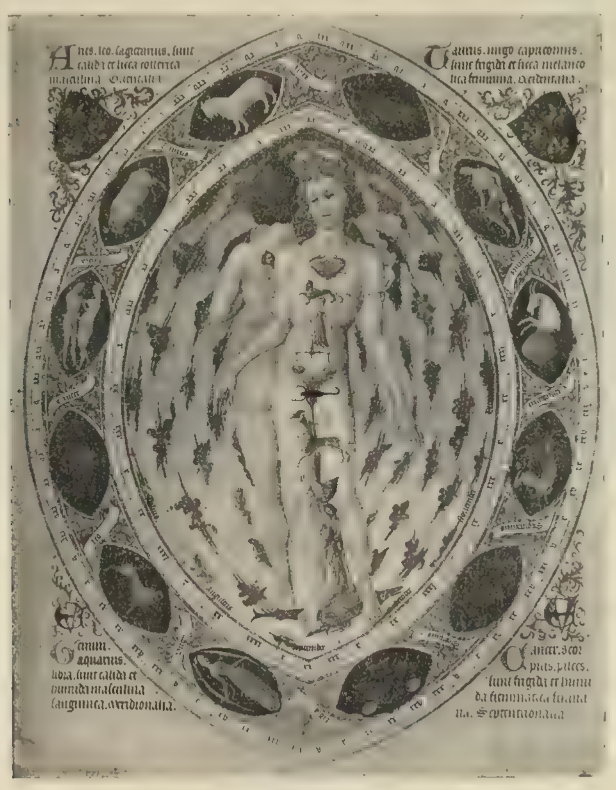


Fig. 107. — *Le Zodiaque* du calendrier des *Très riches Heures du duc de Berry.* (Musée Condé, Chantilly.)

M. Berenson, siennoise. L'*Adoration de la Croix* (fig. 106) ne doit-elle pas être rapprochée de la *Présentation au Temple* de Bartolo di Maestro Fredi († 1410) du Musée du Louvre : *Jésus marchant au Calvaire,* de Simone Martini († 1344) : la *Flagellation,* de Pietro Lorenzetti († 1384) : l'*Adoration des Mages* (pl. VIII), des vierges

de Duccio († 1320). La *Présentation au Temple* rappelle singulièrement Taddeo Gaddi († 1366) : le *Zodiaque* enfin (fig. 107), page exquise, nous fait penser à Masolino di Cristofano di Fino da Panicale (né en 1383). J'allais oublier, de l'école siennoise, le fameux *Plan de Rome* peint dans le Palais public de Sienne à la fin de 1413, par Taddeo di Bartolo (fig. 108), que précisément nous retrouvons dans le manuscrit de Chantilly (fig. 109).



Fig. 108. — *Le Plan de Rome*, par Taddeo di Bartolo (1413). (Palais public de Sienne.)

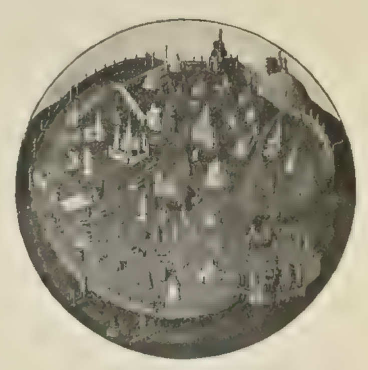


Fig. 109. — *Le Plan de Rome* dans *Les Très riches Heures*. (Musée Condé, Chantilly.)

Eug. Müntz étudiant ces admirables pages trouvait à côté de ces réminiscences siennoises, d'incontestables influences de l'Antiquité que seule, à ce moment, l'Italie admirait. Certainement le mystérieux enlumineur de quelques-unes des miniatures des *Très riches Heures* en avait connu les chefs-d'œuvre, bien ignorés des artistes du Nord. Il pensait, par exemple, que le *Guerrier perse* aujourd'hui au musée d'Aix avait servi de modèle à l'*Adam agenouillé* du *Paradis terrestre* (fig. 97) ; il était, dit-on, au xive siècle en Toscane. Il faut au contraire l'écarter de la discussion. Découvert seulement en 1503, il n'a pu servir de modèle à une miniature antérieure à 1416.

Mais il insistait tout particulièrement sur le *Zodiaque*, où il

voyait une copie très probable de statues antiques, dont il ne pouvait par exemple retrouver le prototype.

Et de fait l'hypothèse est réellement très séduisante, si on étudie dans ses détails cet admirable tableau (fig. 107), le mot n'est pas trop important.

D'abord que représente ce *Zodiaque?* Qui sont ces deux personnages? Est-ce une femme et un homme, deux hommes, deux femmes? Ces points d'interrogation peuvent paraître quelque peu extraordinaires ; et pourtant! Le comte P. Durrieu l'appelle l'*Homme anatomique* : peut-être est-ce *astrologique* qu'il aurait dû dire? Car d'anatomie, on n'en voit guère ici ; ce n'est pas un *écorché* ; ce n'est pas davantage l'*Homme* du *Livret de la Saignée* (ms. du XVe s., Pal. Germ. nº 5 de la Bibl. d'Heidelberg), signé *Hans Grunawer picktoravit* (fig. 110). Ici, les signes du Zodiaque représentés sur le corps du personnage de face indiquent les rapports astronomiques et horoscopiques entre les membres du corps humain et les constellations zodiacales.



FIG. 110. — *L'Homme anatomique*, signé *Hans Grunawer picktoravit* (XVe s.). (Bibl. d'Heidelberg, ms. Pal. Germ. nº 5.)

Pour affirmer que c'est un homme on prétend que le sexe est caché par le *Scorpion*. N'insistons pas ; il est facile de constater que le scorpion, simple ligne transversale, ne cache rien du tout. C'est une femme ; ses cheveux longs et bouclés, ses bras grêles, ses jambes fines, permettent de l'affirmer[1].

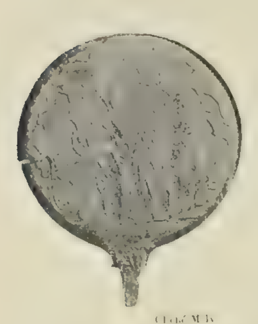
Les hésitations mêmes de la critique apportent immédiatement un très sérieux appoint à la discussion.

1. MM. G. Ludwig et P. Molmenti, dans leur *Vittore Carpaccio* (1906), ne nous montrent-ils pas par vingt exemples, que les meilleurs critiques se trompent couramment non seulement sur les noms, mais sur le sexe même des saints?

Naguère, M. Salomon Reinach appelait l'attention sur l'*éphébique* gracilité de certaines représentations féminines antiques, et M. Robert de la Sizeranne me racontait dernièrement son embarras devant la *Prêtresse d'Ostie*; l'écartement et la petitesse des seins, l'étroitesse des hanches, les formes imprécises, dénotent une mentalité spéciale, très éloignée de celle des artistes du Nord.

Or, nulle part, la différence d'expression de l'anatomie féminine ne s'accuse avec une aussi claire évidence que dans le rapprochement de deux des plus belles pages qui voisinent dans les *Très riches Heures*: le *Paradis terrestre* (fig. 97) et le *Zodiaque* (fig. 107).

Chacune d'elle synthétise en quelque sorte une école; l'une réaliste et quelque peu gauloise, celle des Flandres, dont l'idéal féminin sera l'*Ève* aux cheveux plats de Jean van Eyck du Musée de Bruxelles, l'autre idéaliste, celle de l'Italie, toute éprise des chefs-d'œuvre qu'elle voit sortir de son sol, comme ce délicat miroir étrusque (fig. 111). A Sienne, la *Justice* d'Ambrozzio Lorenzetti, qui, nous le savons, copiait au sortir de terre, vers 1334, l'*Aphrodite* détruite avant 1348[1], à Florence, à San Marco, la *Vierge* exquise de Fra Angelico, enfin la *Calomnie* de Botticelli, en sont l'indéniable expression.



Cliché M. B.

Fig. 111. — Femme éphébique sur un miroir étrusque.
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris.)

M. P. Durrieu, dans son beau livre, a consacré au *Zodiaque* un passage très intéressant. On y sent l'hésitation d'un savant très embarrassé entre ce qu'il voit et l'affirmation d'un maître vénéré qu'on ne veut pas discuter. L. Delisle ne rapproche-t-il pas en effet la figure humaine surchargée des signes du Zodiaque de certaines illustrations analogues qui se trouvent dans les ouvrages d'astrologie judiciaire (fig. 112 par exemple)? Ne parle-t-il pas d'une figure

1. Schlosser, *Jahrbuch* de Vienne, 1904, p. 142.

du manuscrit de Copenhague (Fonds Thott, n° 240) ; ne signale-t-il pas celle du ms. lat. 7351 que M. P. Durrieu s'empresse d'ailleurs de déclarer affreuse ; celle du manuscrit d'Heidelberg, de Hans Grunawer (fig. 110), n'est pas affreuse : c'est autre chose simplement : sa destination n'est pas artistique, mais scientifique.



Cliché Mély.

Fig. 112. — *L'Homme horoscopique.* (Bibl. nat., ms. fr. 9152, f° 116.)

En résumé M. P. Durrieu écrit : « Les artistes employés par le duc Jean ont su ennoblir et rendre même séduisante cette représentation, ingrate en elle-même » ; puis, comme il n'a jamais rencontré dans un livre d'*Heures*, en dehors du manuscrit de Chantilly, cette représentation, il ajoute : « Comment *Les Très riches Heures* constituent-elles ainsi parmi les manuscrits un exemple unique ? Comment l'image de l'*Homme anatomique* s'y est-elle glissée ? Intéressant problème de bibliographie à résoudre : nous nous bornons à le signaler aux chercheurs ».

Effectivement c'est là un problème bien intéressant ; mais en le regardant comme *bibliographique*, il est impossible à résoudre : car c'est au contraire un problème essentiellement *artistique*, que le passage d'un inventaire, qu'une affirmation paléographique, ne peuvent qu'obscurcir. C'est, en effet, en Italie que nous allons rencontrer le monument antique qui va nous permettre de présenter une solution au moins admissible.

L'artiste qui a peint les personnages du *Zodiaque* (fig. 107) a simplement copié celles des deux Grâces du célèbre groupe de la Librairie du dôme de Sienne, qui ont conservé leurs têtes. La photographie des deux aspects du groupe, à l'échelle de la miniature, va nous permettre de recomposer immédiatement le *Zodiaque*.

Dans le groupe, vu de face (fig. 113), découpons la *Grâce* de gauche et posons-la sur l'autre *Grâce*, avec une tête, vue de dos,

à gauche, dans le groupe photographié par derrière (fig. 114). Elle s'applique, aussitôt en suivant la ligne du dos, très naturellement, laissant apercevoir le creux du rein; dans le mouvement de déhanchement, les jambes présentent un écartement *absolument* égal à celui du *Zodiaque,* et l'ensemble peut géométriquement se superposer au *Zodiaque* de Chantilly.



Fig. 113. — Le groupe des *Trois Grâces* (face). (Librairie du Dôme, Sienne.)



Fig. 114. — Le groupe des *Trois Grâces* (revers). (Librairie du Dôme, Sienne.)

Mais les bras manquent. Si je découpe ceux de la femme du *Zodiaque* et que je les applique le long du corps de la *Grâce* de Sienne, ils l'épousent sans raccord, et quand les épaules prennent la place de celles de la *Grâce,* les coudes se collent aux hanches sans qu'on puisse soupçonner une soudure.

Mais quelle esthétique peut donc être l'origine de la disposition vraiment étrange de ces bras si graciles, si maniérés?

On trouve bien dans une représentation des *Grâces* sur une pierre gravée, reproduite par Roscher[1], une *Grâce* dont le bras *gauche* tombe, tenant une rose dans la main, tandis que dans les autres

1. *Roscher's Lexicon*, t. I, p. 884.

groupes, le bras est au contraire relevé, comme dans l'admirable médaille Tornabuoni.

Un peu plus tard, dans un bas-relief votif publié par O. Jahn[1], on rencontre bien la main *droite* tombant dans un mouvement presque identique à celle du *Zodiaque*; mais ce ne sont toujours que des fragments de solution. Enfin une médaille de Tranquillina, femme de Gordien III, frappée en Thrace vers 240 ap. J.-C., conservée au Musée de Gotha, reproduite par Imhof-Blumer[2], peut complètement nous satisfaire. Elle nous fait connaître en effet un nouveau groupe de *Grâces*, aux bras tombants, d'un type absolument inconnu[3] (fig. 115). Là nous voyons alors le bras *gauche* de la femme du *Zodiaque* absolument identique au bras extérieur de la *Grâce* de gauche, et son bras *droit*, absolument semblable à celui de la *Grâce* de droite ; même inflexion, même présentation des mains, dont la mise au carré impose la concordance absolue.



FIG. 115. — Les *Trois Grâces*, au revers d'une médaille de Tranquillina. (Musée de Gotha.)

Il est un point, bien minime en apparence, qui n'en est pas moins fort caractéristique. La chevelure des femmes du *Zodiaque* est surmontée d'une boucle de cheveux très accusée; c'est là un détail tout à fait spécial à l'art grec. Si donc l'artiste l'a figurée dans le *Zodiaque*, alors qu'on la chercherait vainement dans les autres figures de femmes du xve siècle, c'est assurément qu'il l'a copiée sur un original grec. Or, dans le groupe de Sienne, cette mèche frisée est particulièrement indiquée.

N'est-il pas une objection à prévoir? Ne pourra-t-on dire que les *Grâces* arrivées seulement à Sienne après 1458, n'étaient peut-être pas connues au début du xve siècle.

1. *Archæologische Beiträge*, Berlin, 1847, in-8, pl. IV.

2. *Nymphen und Chariten*, dans le *Journal international d'archéologie numismatique de Svoronos* (Athènes), 1908, p. 186, n° 496, gravée pl. XI, n° 26. Elle m'a été indiquée par M. Dieudonné, l'aimable conservateur-adjoint du Cabinet des médailles, auquel j'adresse ici tous mes remerciements.

3. Les *Trois Grâces*, en effet, se présentent de face, celle du milieu presque assise sur les mains enlacées des deux autres, tandis que de ses bras elle ensrere leurs cous.

Leur histoire a été résumée en 1886 dans le *Bulletin de la Commission archéologique municipale de Rome* (1886, pp. 163 et 345) :

« Le groupe fut donné au cardinal Piccolomini, neveu de Pie II (1458-1464), par le cardinal Prospero Colonna ; le cardinal Piccolomini, qui devint pape sous le nom de Pie III (1503), avait été cardinal de Sienne, et c'est lui qui l'offrit à la Cathédrale... Tout ce qu'on disait de ce groupe à ce moment, c'est qu'il avait été découvert *très anciennement* à Rome, dans la demeure des Colonna : mais en résumé son origine était *ad oggi oscura ed ignota* ». Ainsi dans la première moitié du xve siècle, on savait qu'il avait été *très anciennement* découvert. Mais ce dont on oublie de parler, et que M. F. Donati, l'érudit conservateur de la bibliothèque communale de Sienne, veut bien me signaler, c'est un passage d'un ouvrage de M. Ferrai (*Siena e il suo territorio,* Siena, Muti, 1862), qui ne croit pas à l'origine romaine du groupe, parce qu'une tradition antique prétend au contraire que *Les Grâces* ont été trouvées dans les fouilles des fondations du Dôme, commencées vers 1225, et reprises vers 1322.

Serait-ce donc le motif pour lequel Pie III, qui possédait ce groupe dans son palais de Rome avant d'être élu Pape, aurait voulu, au lieu de le laisser au Vatican, ce qui était tout naturel, le faire placer après sa mort dans l'intérieur du Dôme de Sienne, où vraiment, malgré la mentalité artistique de l'époque, sa place n'était pas absolument marquée.

Et, quand on se souvient qu'Ambrogio Lorenzetti, un siècle avant, s'était empressé de copier la *Vénus* que la terre de Sienne avait vu sortir vers 1334, — peut-être dans les mêmes fouilles, — on est en quelque sorte autorisé à penser que l'émotion produite par la découverte d'un groupe aussi séduisant que celui des *Grâces,* avait dû assez impressionner les artistes pour qu'ils l'aient reproduit dans leurs *Albums de modèles*. Ce serait ainsi que nous retrouverions, dans *Les Très riches Heures de Chantilly,* un souvenir des *Grâces,* en même temps que la reproduction des tableaux les plus réputés de Sienne et de Florence.

Et l'influence de ces *Albums* qui jouent un si grand rôle dans l'art du moyen âge, va se manifester immédiatement, d'une indiscutable manière dans *Les Très riches Heures*.



Cliché Toesca

Fig. 116. — La *Curée du Sanglier* de l'*Album de Bergame* par Giovannino de' Grassi.

Dernièrement sir Martin Conway apportait dans le *Burlington Magazine* (décembre 1910), une page d'un *Album* conservé à Bergame, dont Giovannino de' Grassi, peintre milanais, mort en 1398, est l'auteur. C'est le prototype (fig. 116) pour ainsi dire mathématique de l'*Hallali du sanglier*[1] que nous voyons au mois de décembre dans le *Calendrier* des *Très riches Heures* (fig. 118) et du *Bréviaire Grimani* (fig. 119 et 238). Là, aucune hésitation n'est permise ; ce n'est pas un rapprochement qu'il faut faire : c'est la constatation pure et simple que ce croquis, exécuté par un Italien avant 1398, est le modèle de la page du manuscrit de Chantilly peint vers 1411.



Cliché Mély.

Fig. 117. — *La Tentation de saint Antoine.* Miniature du ms. lat. 757 de la Bibl. nat. de Paris (v. 1380).

Et ce sujet, on ne saurait trop le faire remarquer, semble tout spécialement italien. Quoique les chiens puissent paraître français, lévriers, mâtins d'Auvergne, c'est une scène qui se répète sous plusieurs modes différents en Italie, alors qu'en France nous n'avons rien de semblable. Le *Livre de Gaston Phœbus* (ms. fr. 619 de la Bibl. nat.), de la fin du XIVe siècle, ne nous permet

1. Il se trouve signalé dès 1905 dans l'article de l'*Arte* de M. Pietro Toesca, p. 19. Nous allons y revenir à l'instant. — Voir au sujet de cet *Album* une intéressante note de M. Jacques Mesnil dans le *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1911, p. 246.

aucun rapprochement ; il traite tout différemment l'*Hallali,* la *Curée.*

En Italie, au contraire, je trouve dans un autre *Album* conservé à Rome et bien proche parent de celui de Bergame, publié par M. Bariola[1] qui le croit également sorti de Bergame tout comme celui de Giovannino de' Grassi qu'il ignorait à ce moment, un *Hallali du Cerf* (fig. 120), assurément de la même époque, puisque le piqueur a le costume et la physionomie de ceux du *Livre de Gaston Phœbus.*



Fig. 118. — *La Curée du Mois de Décembre des Très riches Heures.* (Musée Condé, Chantilly.)

Et il y a ceci de très curieux, c'est qu'un *Album* qui appartient au baron Ed. de Rothschild, et qui paraît également de main italienne, contient une « *A vue* »[2], de la même technique, mais inversée. Enfin du xve siècle, on voit au Cabinet des Estampes de Rome, toujours dans la même tradition, cet *Hallali de l'Ours* (fig. 121). C'est donc bien là un thème italien, dont ces quatre reproductions nous affirment ainsi l'origine.

En réalité, ces *Albums* sont de véritables *Livres de modèles* qui se transmettaient dans les ateliers. Pour les têtes de personnages, la Bibliothèque Impériale de Vienne en conserve un bien curieux. Au xiiie siècle, la France a, pour les statues, les monuments et les inventions, celui de Villard de Honnecourt (fig. 25), tout comme au xvie siècle, nous trouverons l'*Album de paysages* de Jacques Pa-

1. *Quaderno di disegni del principio del secolo XV, di un maestro dell' Italia settentrionale,* dans *Le Gallerie Nazionali italiane,* Roma, Ministero della pubblica Istruzzione, t. V (1902), p. 360.
2. Publiée par Venturi, *Storia dell' arte italiana,* t. VII (1910), p. 254.

tenier dans la collection Errara de Bruxelles. En nous montrant les marges des manuscrits chargées de croquis sommaires, de notes brèves tracées par les chefs d'ateliers, M. Henry Martin nous a fait connaître que chaque école avait ses règles, sa technique, ses modèles. Les *Albums* de Bergame et de Rome sont des *Livres de modèles* italiens.

Mais est-il nécessaire de rechercher l'origine de cette *Curée* chez un autre maître que Giovannino de' Grassi ? Est-elle comme l'a supposé un savant critique[1], la simple copie d'un original antérieur de Michelino da Besozzo, qui nous amènerait alors à faire un rapprochement entre la manière de l'artiste de Pavie et les miniaturistes français du temps du duc de Berry[2] ? J'avoue que je n'en suis pas très certain.



Cliché Mély.

Fig. 119. — *La Curée du Mois de Décembre* du *Bréviaire Grimani.* (Bibl. de Venise.)

Non seulement, le peu que nous connaissons authentiquement de Michelino da Besozzo, comme cette *Vierge,* signée *Michelinus fecit,* de la Pinacothèque de Sienne (fig. 122), est aussi loin que possible des dessins de Giovannino de' Grassi, qui signe son *Album* de Bergame *Iohininus de Grassis designavit* (fig. 123), que des pages si souples des *Très riches Heures,* mais nous nous trouvons aussitôt en présence de dates, qui, comme pour Pisanello, nous arrêtent dès les premiers pas.

Laissons de côté pour un instant cette question de dates. Le

1. Durrieu (P.), *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres,* 16 décembre 1910 et 17 février 1911.

2. Durrieu (P.), *Bulletin des Antiquaires de France,* 1906, p. 124.

rapprochement artistique qu'on propose[1], si difficile à comprendre entre deux faires pourtant si dissemblables, n'aurait-il pas eu quelque cause qu'on ne saisit pas au premier abord?

Le Palais Borromeo de Milan est décoré de fresques de la fin du XIV[e] siècle dont les photographies sont reproduites ici (pl. VII et fig. 124). Elles représentent le *Jeu du Tarot*, le *Jeu de la Paume*, le *Jeu de l'Indovino* (la devinette?), qui est peut-être un souvenir de ce passage de Dante : « Vois ces femmes tristes qui laissèrent l'aiguille, la navette, les fuseaux pour se faire devineresses ». Leur modernisme inattendu, invraisemblable, les classe certainement parmi les pages les plus précieuses de l'histoire de l'art[2].



Fig. 120. — *L'Hallali du Cerf*, dans l'*Album de Rome*. (Giovannino de' Grassi?)

Il y a bien des années, en 1892, MM. Fumagalli et Beltrami, dans le t. II de leurs *Reminiscenze di Storia ed Arte*, les attribuaient à Michelino da Besozzo. Sur quelles preuves? Je l'ignore; sur quelque affirmation antérieure, probablement. Mais ils ne firent pas de rapprochement avec l'œuvre *certaine, signée*, de Michelino, de la Pinacothèque de Sienne (fig. 122). Depuis, d'autres critiques d'art ont publié le tableau de Sienne et rappelé simplement les fresques de Milan, sans les reproduire, peut-être même sans les avoir vues ; si bien que, dissertant sur des

1. Durrieu (P.), *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 3 mars 1911.

2. Ces fresques ont été publiées par M. E. Rodocanachi, dans *La Femme Italienne à l'époque de la Renaissance* (Paris, Hachette, 1907, in-4°, p. 132, 188, 200, pl.). Il les attribue, sans parler de leur technique, à Michelino da Besozzo. — Elles viennent également d'être étudiées et reproduites dans Pietro Toesca, *La Pittura e la Miniatura nella Lombardia*, Milano, Hœpli, 1912, in-4°.

œuvres d'art d'après les livres, comparant les photographies à de simples lignes imprimées, les uns parlent du faire de Michelino d'après les fresques de Milan, les autres discutent d'après la *Vierge* de Sienne ; et c'est ainsi probablement qu'on a été amené à rapprocher l'*Album* de Bergame du faire de Michelino.

Pourtant, il faut reconnaître que M. Venturi, dans son *Histoire de l'art italien* (t. VII, p. 273 et 277), donne et la *Vierge* de Sienne (fig. 122) et, d'après M. Toesca (*Arte*, 1907), le *Jeu du Tarot* de Milan (fig. 124), sous lequel il n'hésite pas à inscrire : « Manière de Michelino de Besozzo ». On peut voir ici l'invraisemblable distance, qui sépare cependant les deux manières ; je puis dire, je crois, les trois : Milan, Sienne, Bergame. On aurait tout aussi bien pu parler des fresques de Runkelstein ou de Manta nel Saluzzese.



Fig. 121. — *L'Hallali de l'Ours*. Gravure du Cabinet des Estampes de Rome.

Et j'avoue ne pas voir davantage de rapports entre le faire d'un Michelino de Sienne, d'un Michelino de Milan, quel que soit celui qu'on adopte, et le ms. lat. 5888 de la Bibliothèque nationale, que M. G. Zappa, dans l'*Arte* (Décembre 1910), trouvait d'une technique si proche. Au contraire, je croirais vraiment permis de rapprocher du Michelino de Milan le *Liber physiognomiæ* de la bibliothèque de Modène (Est. Cod. lat. DCXCVII), dont on peut voir d'excellentes reproductions dans le t. XXI du *Jahrbuch* de Vienne (p. 130 et suiv.).

Les fresques de Milan demanderaient un chapitre spécial ; je dois ici me borner à les reproduire (pl. VII et fig. 124), parce qu'elles me paraissent indispensables, dans leur rapprochement nécessaire, pour une étude sur les influences italiennes qu'on découvre dans *Les Très riches Heures du duc de Berry*.

Cependant, on ne peut passer sous silence leur technique certainement antérieure à la fresque de Vittore Pisano de Sainte-Anastasie de Vérone et leur très proche parenté avec la première page enluminée du *Décaméron* de Boccace (Bibl. nat. ms. fr. 129), que Laurent de Premierfait avait fait traduire en 1414 par Antoine d'Arezzo, appelé en France pour ce travail, destiné précisément au duc Jean de Berry. C'est un rapprochement dont l'importance, car il donne une date certaine, ne saurait nous échapper. Pour l'instant, arrêtons-nous simplement à l'*Album* de Bergame et au document précis qu'il nous fournit.

Cliché Lombard.

FIG. 122. — *La Vierge et sainte Catherine*. Panneau signé sur la marche du trône « *Michelinus fecit* ». (Pinacothèque de Sienne.)

Cette question de l'*Album* de Bergame, M. Pietro Toesca, l'érudit professeur de l'Université de Turin, l'avait à peu près mise au point dès 1905, dans l'*Arte*; ses articles successifs excellents, accompagnés des plus intéressantes gravures, que son amabilité me permet de reproduire ici, ont servi de base à tout ce qui a été écrit sur ce sujet[1].

Son volume sur *La Miniatura nella Lombardia* (1912) vient enfin nous fournir un document du plus haut intérêt. Il publie là une miniature du ms. lat. 757 de la Bibliothèque nationale de Paris, où on voit *saint Antoine dévoré par des chiens et des animaux féroces*

1. Toesca (P.), *Arte*, 1905. — Durrieu (P.), *Bulletin des Antiquaires de France*, 1906. — Toesca, *Rassegna d'Arte*, octobre 1910. — Zappa (G.), *Arte*, décembre 1910. — Durrieu (P.), Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 16 décembre 1910 et 17 février 1911.

(fig. 117). Si nous y trouvons un lion, vraiment bien proche parent de ceux de l'*Album* de Bergame (Toesca, p. 300), nous y découvrons surtout deux des chiens de la *Curée, reportés,* ce qui est concluant : le petit chien trapu, arqueboutė qui mord le sanglier au ventre, et celui qui lui fait face, mordant la cuisse droite de la bête. Or le manuscrit peut être daté des environs de 1380 ; voilà donc que le thème nous fait remonter jusqu'à la deuxième moitié du XIVe siècle.



Cliché Toesca.

FIG. 123. — Une page de l'*Album* de Bergame, signé par Giovannino de' Grassi.

Pour la biographie des deux artistes, nous devons alors reprendre les dates.

Giovannino de' Grassi apparaît dans l'Œuvre du dôme de Milan en 1389 ; en 1391, il est payé comme « ingegnere » ; il meurt dans un âge avancé en 1398. Michelino, mort après 1442, était né aux environs de 1375 ; il n'était pas beaucoup sorti de Pavie avant 1394 ; il apparaît pour la première fois dans l'Œuvre du Dôme, le 13 juillet 1404. Or depuis plus de six ans, Giovannino de' Grassi était mort. Comme l'*Album* de Bergame paraît avoir fourni, ainsi que nous venons de le voir, dès 1380, les éléments de la *Tentation de saint Antoine* (fig. 117) à cette date, Michelino avait à peine cinq ans. Il semble difficile, indépendamment même de la différence de sa technique si archaïsante, de parler de l'influence de Michelino sur un maître, déjà âgé, dont l'aspect *pisanellesque* est au contraire très caractéristique.

Quand je dis *pisanellesque,* c'est pour me faire comprendre, puisque Giovannino meurt, quand Pisanello n'a encore qu'un an.

Si donc nous trouvons dans les *Très riches Heures* cette *Curée* de l'*Album* de Bergame, qu'y aurait-il d'étonnant que d'autres thèmes actuellement inconnus du même maître eussent servi de modèle aux artistes qui travailleront chez le duc de Berry, expliquant ainsi le sentiment *pisanellesque* qui devient inexplicable depuis la découverte de M. Biadego ? Pisanello a eu des précurseurs, en voilà un ; on



Cliché Montabone

FIG. 124. — *Le Jeu du Tarot.* Fresque du Palais Borromeo à Milan.

peut comprendre maintenant, comment, dans une œuvre antérieure à Pisanello, on découvre un style qui n'est pas à proprement parler le sien, quoiqu'il porte cependant son nom.

Ce qui me surprend un peu, c'est que, le jour où on a parlé de Pisanello à propos des *Très riches Heures,* on n'ait pas songé à un peintre siennois, Giovanni di Paolo, dont Mme Mary Logan appréciait ainsi le talent à l'Exposition de Sienne de 1904[1] : « Sa fantaisie est

1. *Gaz. des Beaux-Arts,* 1904 (2), p. 210.

amusante, sa technique admirable : il possède un vif sentiment du décoratif. » Mais voilà. Si nous trouvons dans son *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre* (fig. 125), de la collection de M. Camille Benoit, qui très obligeamment m'a permis de le reproduire, cette anatomie *aux jambes d'oiseaux,* traitée avec la délicatesse et la précision d'un Gentile da Fabriano ou d'un Pisanello, il est en pleine



Fig. 125. — *Le Paradis Terrestre* par Giovanni di Paolo.
(Collection de M. Camille Benoit.)

possession de son talent seulement vers 1425. Et nous revenons ainsi forcément à Giovannino de' Grassi, le seul artiste de cette école qu'on connaisse actuellement avant l'exécution des *Très riches Heures.*

Cet artiste, qui travaille ainsi au dôme de Milan à la fin du xivᵉ siècle, ramène notre pensée vers Jacques Coene, le brugeois célèbre, que Giovanni Alcherio avait rencontré en France et qu'il avait fait attacher à l'Œuvre du Dôme en 1399, avec ses deux compagnons Jean Mignot et Johannes Campaniosus. Car, à sa rentrée en France, Coene enlumine en 1404 une bible pour Philippe le Hardi ; puis il travaille en 1407 à la Librairie du duc de Berry ; enfin si nous traduisons le nom latin d'un de ses compagnons, *Cam-*

paniosus, nous avons Deschamps, nom patronymique d'une dynastie de peintres, à laquelle appartenait Guillaume qui travaillait précisément pour le duc de Berry en 1374. Immédiatement, on voit donc les rapports qu'on pourrait proposer entre les œuvres milanaises et « les ouvriers de Monseigneur ». Mais il faut observer



Fig. 126. — Pierre le Fruitier dit Salmon, offre son *Livre des Demandes*, au roi Charles VI (Bibl. nat., ms fr. 23279.)



Fig. 127. — Une page des *Heures d'Arthur de Richemont* (Chez Belin, en 1909.)

tout de suite, que lorsqu'on avance qu'à son arrivée à Milan Jacques Coene avait connu Giovannino de' Grassi, qu'il avait été en rapport avec Michelino da Besozzo, le premier était mort depuis un an, et le second n'arrive à l'Œuvre que le 13 juillet 1404, après son départ par conséquent. Les dates sont précises et parlent d'elles-mêmes. Il en est donc de cette infiltration comme de l'influence de Pierre de Vérone, garde des livres du duc de Berry, d'Antoine d'Arezzo, dont nous venons de parler dans le rapprochement des fresques de Milan et du frontispice du *Décaméron*; elles sont plus que probables, mais l'absence de documents permet de les présenter seulement comme de séduisantes hypothèses.

Est-ce bien tout ce qui est à dire sur le style parfois très italien du manuscrit? Si nous examinons les bordures, les *champaignes,* il n'est besoin pour le mettre en évidence dans cette partie de l'œuvre, que de montrer les principaux types d'encadrements des pages des plus beaux manuscrits ponentais du commencement du XVe siècle. Voici la bordure fine et légère du manuscrit fr. 23 279 de la Bibliothèque nationale (f° 53 r°), offert par Pierre le Fruitier dit Salmon — retenons bien ce nom et ce volume — à Charles VI, et où précisément nous trouvons le portrait du duc de Berry (fig. 126). Voici un encadrement flamand des *Heures d'Arthur, duc de Bretagne et de Richemond,* connétable de France sous Charles VII (1424), du premier quart du XVe siècle (fig. 127) : la disposition des feuillages des angles, nous la retrouverons dans quelques encadrements des *Heures Branicki-Croÿ* et plus tard, dans les manuscrits de Louis de Bruges; il n'y a aucun rapprochement à faire avec les encadrements *lourds* (fig. 128) qui entourent les initiales des *Très riches Heures,* dans le *Couronnement de la Vierge,* aux vêtements liturgiques si évidemment italiens par exemple (pl. VI). Le missel d'Aix-en-Provence, où, dans la bande inférieure, nous pouvons lire le nom de l'artiste qui l'exécuta : NALLAC (fig. 82) commence déjà à s'en rapprocher ; moins cependant que la page enluminée par Sanche Gontier d'Avignon (Bibl. nat. ms. lat. 5126) (fig. 92). Mais c'est surtout cette décoration d'un *Livre d'Heures* milanais (fig. 129), appartenant au comte de Leicester, somptueusement publié par notre savant confrère M. Dorez, qui en est la plus voisine. L'influence italienne se manifeste donc de tous côtés.

Mais, comme on a mis en avant l'axiome qu'elle était impossible à expliquer par la présence d'Italiens à la cour du duc de Berry, sir Martin Conway s'est cru en droit d'écrire dans le *Burlington Magazine,* sans chercher mieux, qu'il en résulte que l'un des Limbourg est allé en Italie, qu'il a visité Florence, puisque nous avons ici presque une copie de la *Présentation de la Vierge* de Taddeo Gaddi, et qu'en revenant par Milan, un an ou deux avant la venue

de Jacques Coene (1399), il a travaillé avec Giovannino de' Grassi. On voit l'affirmation se préciser, mais sur de simples conjectures ; c'est en effet la seule façon d'expliquer une chose indiscutable, puisque le duc de Berry qui pourtant appelait à sa cour les artistes étrangers, comme Jean de Valence, qu'il mit à la tête de son atelier céramique de l'hôtel de Vivonne à Poitiers, n'employa jamais, dit-on, d'ouvriers italiens (voir p. 115). Encore une fois, les hypothèses deviennent certitudes par raisonnement.

Mais est-on jamais en droit d'affirmer qu'un fait ne s'est pas passé ? Tant de choses restent, non pas à découvrir, mais simplement à réunir ! Un document qui a été déjà publié deux fois, d'après un manuscrit feuilleté pourtant bien souvent, va peut-être nous apprendre par quelle voie cette influence italienne, dans une œuvre si française, a pu se manifester ainsi à la cour du duc de Berry.

Fig. 128. — Encadrement du *Couronnement de la Vierge*, miniature des *Très riches Heures*. (Musée Condé, Chantilly.)

Mentionnons d'abord une pièce qui existe, paraît-il, à la Bibliothèque nationale et qu'il faudrait retrouver. Signalée naguère à M. de Champeaux par M. Salveton, descendant de Pierre Amariton, chancelier du duc de Berry en Auvergne, c'est un marché passé par Pierre Amariton avec des peintres *italiens* pour la décoration du château de Nonette (Puy-de-Dôme). Le document original a été découvert, puis copié par M. Salveton, qui malheureusement a

égaré et cote et copie. M. Gauchery, dernièrement, a bien voulu faire pour moi appel aux souvenirs de M. Salveton qui, toujours, ne peut rien dire. Bien entendu, c'est une pièce dont nous n'avons pas le droit de faire état; mais elle laisse apercevoir cependant un peu de lumière. Je la signale simplement.



Fig. 129. — Bas d'encadrement de page Milanais. Manuscrit appartenant au comte de Leicester.

En 1888[1], alors qu'il n'était encore qu'accidentellement question des *Très riches Heures,* M. de Champeaux publiait deux pièces du plus haut intérêt. C'étaient les lettres échangées entre ce Pierre le Fruitier dit Salmon, dont nous parlions à l'instant et le duc Jean de Berry. Si on connaît le goût de ce dernier pour les beaux livres, la Bibliothèque nationale conserve un certain nombre de précieux manuscrits richement enluminés, offerts par Pierre le Fruitier au Roi son maître, et l'inventaire du duc de Berry de 1416, nous apprend qu'il avait également présenté au Duc un très beau volume de la *Cité de Dieu,* qu'il eut grand soin de se faire rendre au décès du Duc, prétendant qu'il l'avait seulement confié au prince pour l'examiner. C'était un véritable artiste, qui savait d'ailleurs parfaitement flatter le goût des grands dont il avait besoin.

Or, après avoir été chargé de plusieurs missions auprès du roi

1. *Gaz. des Beaux-Arts,* 1888 (2), p. 410.

d'Angleterre, gendre de Charles VI, il prétendit avoir reçu dans l'église de Notre-Dame de Halle, une révélation d'un moine blanc mystérieux sur la maladie du Roi, dont il devait trouver la guérison à Rome. Il obtint alors de Charles VI des lettres de recommandation pour Pierre de Lune (Benoît XIII), et pour le maréchal de France Boucicault, gouverneur de Gênes. Les circonstances politiques l'obligèrent à séjourner en Toscane et il adressa de ce pays au duc de Berry la lettre suivante. J'en supprime toute la partie qui a rapport à la maladie du Roi et aux remèdes qu'il espère avoir trouvés.

« Janvier 1408... Et d'autre part, mon très redoubté seigneur, plaise vous savoir que en icelle ville de Sienne a un ouvrier de musayque, et avecques ce fait ymages de merqueterie tant belles et bien vestues de diverses couleurs de boys que oncques homme ne fu veu mieulx ouvrant que lui de celle science. Et pour ce, mon très redoubté seigneur, que je say que vous desirez veoir et avoir choses propres et plaisans et ouvriers souverains et parfais en leur art et science, j'ai offert à icelluy ouvrier bailler ij^{c} francs et le monter et faire conduire à mes despens devers vous, mais je n'ay peu chevir de lui qu'il vueille riens accorder qu'il ne soit avant la saint Jehan passée. Si vous supplie, très puissant prince et mon très redoubté seigneur, que après ce qu'il vous aura plu veoir le contenu en ceste cédule, il vous plaise moy mander et commander vostre bon plaisir, comme à vostre très humble serviteur qui de cuer, de corps, de voulenté et de pensée l'acomplira de son povoir ; et en attendant vostre response sur ce, je demourray à Jennes ; et ou cas, mon très redoubté seigneur, que vostre plaisir seroit que je feisse aler ces deux hommes par devers vous, qu'il vous plaise mander à Jennes à Jehansac ou autre là où vostre bon plaisir sera, que se j'ay affaire d'argent pour ceste cause qu'ils m'en facent delivrer ce que besoing sera, et je vous promes de vous en rendre bon compte. Mon très redoubté Seigneur, des nouvelles et de l'estat de court de Romme, je me déporte de Vous escrire, pour ce que le cardinal de Thury et le gouverneur de Jennes vous en escrivent par Huguenin vostre chevaucheur, plus certainement que je ne sauroie le faire. Très hault, très noble et très puissant prince et mon très redoubté seigneur je prie nostre Seigneur qu'il vous doint bonne vie et longue et accomplissement de vos bons desirs.

« Escript à Porte vendre etc. » (f° 78 v°).

Voici la réponse du duc de Berry :

« De par le duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou, d'Estampes, de Boulongne et d'Auvergne.

« Salmon, Nous avons reçeu vos lettres faisans mencion que vous aves parlé à un homme à Jennes lequel se cognoist très bien, à vostre advis, en la maladie de mon Seigneur le Roy ; et avez grant espérance parce qu'il vous a dit qu'il gueriroit mondit Seigneur. Pleust à Dieu que ainsy fust. Et avecques ce avez trouvé un ouvrier très solennel de musayque et de faire ymaiges de merqueterie, auquel, pour ce que vous savez que nous prenons plaisir en choses estranges, vous traicteriez voulentiers qu'il veinst devers nous, et pour ce vous nous escrivez que ou cas que nous vouldrions que les diz deux hommes veinssent par deça, nous escrivissions à Jehansac ou autre par dela, qu'ils vous delivrassent de l'argent tant qu'il vous seroit nécessité pour ceste cause. Sachiez que ledit Jehansac, ne aucun aultre qui soit par dela n'a de nous aucun argent, ne n'ont telz marchans point accoustumé de delivrer pour nous aucun argent, fors de leurs marchandises quand nous en voulons avoir[1], et pour ce ne nous samble pas chose bien convenable escrire sur ce audit Jehansac ne à aucun autre. Toutesfois pour cent frans et vous leur en finissiez, nous ferons tant que vous en serez dédomagiez à vostre retour, se en faites par la meilleur manière que vous pourrez.

« Escript à Paris le premier jour d'avril 1408 [1409]. Ainsi, signé de la main de mon dit Seigneur : Jehan ; et du secrétaire : M. Erart. »

« Et, ajoute le dit Salmon, incontinent ces lettres veues, je me partis de Jennes pour aler à Paris. »

Ces deux lettres sont extraites de l'ouvrage de Pierre Salmon intitulé : *Les demandes faites par le roi Charles VI, touchant son état et le gouvernement de sa personne, avec les réponses de son secrétaire et familier Pierre Salmon* (Bibl. nat., ms. fr. 23279), ouvrage admirablement enluminé, dont nous parlions tout à l'heure (fig. 126) et qui fut étudié par nombre de savants[2].

1. L'inventaire du duc de Berry nous fait connaître les marchands « d'au delà » avec lesquels il était le plus en rapports. A Gênes : Janus de Grimault, Thomas Sophie dit Rollant, Barthélemy Sac, Pierre Fatinant, Cosme Picamel ; à Florence : Antoine Manchin [Mancini], Michel de Paxi, Constantin de Nicolas, André Succre dit Massay, Forest de Corbechy ; à Venise : Loys Gradenigo (Cf. J.-J. Guiffrey, *Inventaires du duc de Berry*, p. LXXI).

2. Publié par Crapelet, Paris, 1833, gr. in-8, 10 pl., pp. 85-90. — A. de Champeaux, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1888 (2), p. 410. — Moranvillé, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1889, pp. 5 et 575 (il fait de nombreux renvois à Levêque, Buchon, Prost). — P. Durrieu, *Les Heures de Boucicaut*, p. 25. — J.-J. Guiffrey, *Inventaires du duc de Berry*, p. LXXXVII. — *Catalogue des Primitifs de 1904*, p. 35. — Dans *Les Très riches Heures du duc de Berry*, M. P. Durrieu fait en ces termes brève mention de ces lettres : « Un document que nous possédons est relatif à l'engagement pour le compte du duc de Berry d'un maître habile dans l'art de la marqueterie de bois » (p. 97). — Henry Martin, *Les Miniaturistes* (1906), p. 36. — *Histoire de l'art*, t. III, p. 159. — *Revue de l'art*, 1909 (2), p. 69. — Couderc, *Album de portraits*, pl. LV-LIX.

Le nom de l'artiste siennois ainsi amené à la cour du duc de Berry, n'est pas mentionné ici ; mais nous pouvons essayer de le découvrir.

L'école de marqueterie et de mosaïque de Sienne est aussi célèbre que son école de peinture. Le Dôme, le Palais de la Seigneurie furent ainsi décorés par les ouvriers les plus habiles ; leurs noms nous ont été conservés, d'abord par Vasari, puis les études de M. Milanesi sur *Les Arts à Sienne*, ont précisé bien des détails. C'est ainsi que nous savons que les stalles de marqueterie du Dôme, entreprises par Francesco del Tonghio, aidé de ses fils Giacomo et Nanni, furent commencées en 1362 et terminées seulement en 1387 par Angelo Romanelli, Barna di Torino, Giovanni del Cicchia. Même on y travaillait encore en 1394-1396, quand le Conseil chargea Domenico di Nicolo detto del Coro d'estimer une partie du travail fait par Giacomo del Tonghio et Angelo Romanelli. Et Labarte ajoute qu'en 1406, Domenico del Coro travaillait encore au Dôme : c'était l'artiste célèbre de l'époque. Nous connaissons son faire à ce moment ; le Dôme nous en a conservé quelques spécimens (fig. 130).

Fig. 130. — *Goliath* : intarsia de marbre du pavage du Dôme de Sienne, par Domenico del Coro (vers 1400).

Il est tout pénétré de ce style *mudejar* dont la Sicile sarrasine

imprègne l'Italie et dont le minaret de la Grande Mosquée d'Oudjda (Maroc) nous offre un si remarquable exemple[1].



Fig. 131. — Les stalles de la chapelle de la Seigneurie de Sienne. Marqueterie de bois par Domenico del Coro (après 1414).

Tout à coup l'artiste disparaît des comptes ; il n'est pas mort cependant, puisqu'en 1414 il réapparaît à Sienne. Il contracte à ce moment un engagement avec la fabrique d'Orvieto ; mais Sienne le rappelle presque aussitôt ; il ne quittera plus la ville jusqu'en 1428. C'est pendant cette période qu'il va exécuter les stalles de la chapelle de la Seigneurie (fig. 131). Mais entre le style du pavage du Dôme (vers

1. *Bullet. du Comité d'Archéologie*, 1910, p. 241, pl.

1400, fig. 130), et la marqueterie des stalles de la Seigneurie (vers 1414, fig. 131), il s'est produit dans la manière de l'artiste une évolution très étrange. Comparons les deux œuvres. Rien n'est plus italien certes que ce Goliath du dallage du Dôme : mais que dire de



Cliché Mély

Fig. 132. — Une des stalles de la Seigneurie de Sienne, par Domenico del Coro. (Estampage par Didron).



Cliché Mély.

Fig. 133. — Une des stalles de la seigneurie de Sienne, par Domenico del Coro. (Estampage par Didron).

ces représentations divines, si curieuses de la chapelle de la Seigneurie (fig. 132 et 133)? Il y a là, écrivait Didron[1], un maître assurément en cette matière, vingt-deux stalles qui traduisent le Symbole de Nicée comme *chez nous,* où chaque apôtre tient une banderolle sur laquelle est tracé un des articles de notre foi. Il voit là une représentation peut-être *unique* en Italie; et si quelqu'un connaît l'Italie, c'est assurément Didron. Et quand il les étudie dans leurs détails iconographiques, il constate que, si « les Italiens répugnent à donner au Père Éternel le nimbe crucifère », qu'on trouve au contraire si souvent en France, on le voit ici dans la qua-

1. *Annales archéologiques*, t. XVI, p. 283-284.

trième et dans la sixième stalle, qui l'ont tellement frappé qu'il en a pris un estampage, que nous pouvons reproduire ici (fig. 132 et 133). Et ce rapprochement avec *chez nous,* il y a cinquante-cinq ans, à un moment où l'art italien régnait en maître incontesté, doit nous ouvrir de singuliers horizons, maintenant que nous connaissons par tant de travaux précieux l'œuvre des grands artistes employés par le duc de Berry. Devant ces marqueteries, qui rappellent de si près les plus belles pages de *chez nous,* le *Missel de Saint-Magloire* de l'Arsenal, les miniatures si extraordinaires de Beauneveu du ms. fr. 13091 de la Bibliothèque nationale que le comte R. de Lasteyrie publiait naguère (fig. 134) [1], comme aussi une page des *Heures de Turin* (fig. 135), conservée au Louvre, devant ces prophètes assis, dans leur isolement si techniquement français, n'est-on pas en droit de penser que l'artiste qui part de Sienne vers 1409, pour n'y revenir qu'en 1414, qui, après avoir été si nettement italien avant son départ, se trouve si imprégné de sentiment français lorsqu'il fait sa réapparition cinq années après, qui nous montre des inspirations de l'œuvre de Beauneveu, dont le livre exécuté pour le duc de Berry était précisément à Bourges dès 1402, des réminiscences des sculptures de la Chaise Dieu (fig. 136), qui produit enfin une œuvre peut-être *unique* en Italie, si inspirée de la technique de *chez nous,* ne peut-on réellement penser, dis-je, que c'est là celui qui, grand artiste de Sienne, fut amené à la cour du duc de Berry par Pierre Salmon ?



Fig. 134. — Un des prophètes du manuscrit de Beauneveu.
(Ms. fr. 13091 de la Bibliothèque Nationale).

1. *Monuments Piot,* t. III, pl. IV.

Et le sentiment *ponentais*[1], n'est-il pas encore beaucoup plus accentué dans cette *Nativité* (fig. 137), plaquée sur la porte de la sacristie de la chapelle de la Seigneurie, si différente de toutes celles que nous a léguées l'art italien, que les meilleurs critiques auxquels je l'ai montrée ont cru y voir, au premier moment, l'œuvre d'un artiste du Nord ?

Et, de fait, elle semble le double d'une délicieuse *Nativité* qui se trouve dans l'admirable *Livre d'Heures* de la duchesse de Gueldres, exécuté vers 1420, de la collection de Mgr le duc d'Arenberg à Bruxelles (ms. 71, p. 70), dont je parlerai un peu plus loin (p. 164).

Fig. 135. — *Dieu le Père*, miniature des *Heures de Turin*. (Musée du Louvre.)

Nous venons de rencontrer le nom de Beauneveu. Il eût été bien étrange vraiment, que dans une œuvre aussi capitale, exécutée pour le duc de Berry, qui avait Beauneveu en si grande estime que Froissard lui-même signalait l'intimité du Duc et de son artiste, ce nom n'eût pas été prononcé. Ici les rapports entre l'art français et l'*Album* de Bergame nous conduisent à une constatation tout à fait curieuse.

1. Ce mot très caractéristique et fort juste de *ponentais* employé par l'Anonyme de Morelli, pour désigner les artistes qui décorèrent le *Bréviaire Grimani*, n'a pas été je crois expliqué. Il est fort clair, et indique les artistes du Ponent, de l'Occident par opposition aux Orientaux, par conséquent les Ultramontains pour les Italiens ; les ponentais sont ainsi les artistes gothiques, originaires des pays soumis aux rois de France et aux ducs de Bourgogne.

M. Roger E. Fry publiait il y a cinq ans dans le *Burlington Magazine* un admirable petit album que venait d'acquérir M. Pierpont Morgan. Quoique le savant critique anglais en ait reproduit les pages pleines d'un art si nouveau (fig. 138 et 139), quoiqu'il ait fourni les arguments les plus ingénieux pour l'attribuer à l'art français, enfin à Beauneveu lui-même, et je déclare partager absolument sa conviction, la découverte passa inaperçue. C'était cependant, je crois, une pièce de la plus haute importance pour l'histoire de l'art français. Mais à ce moment on n'avait pas encore songé à rapprocher l'*Album* de Bergame des *Très riches Heures* de Chantilly, et les pages de M. Pietro Toesca, publiées cependant depuis une année, n'avaient pas retenu l'attention.



Fig. 136. — Un des prophètes de la Chaise-Dieu.

Or, il me semble qu'il y a un rapprochement indiscutable à faire entre l'*Album* de Bergame et deux albums attribués à Beauneveu : celui de M. Pierpont Morgan et celui de l'Ashmolean Museum d'Oxford, publié par M. G. Frizzoni dans la *Rassegna d'Arte* (1910, p. 148). Dans les deux, les petites femmes assises (fig. 138) ont tout à fait la même technique que celles de l'*Album* de Bergame publié plus haut (fig. 123). Enfin dans ces deux petites têtes (fig. 139) si italianisantes, la femme est toute inspirée de l'esprit qui a guidé le pinceau du *Mois de Mai* des *Très riches Heures*. Quand, comment, cette influence s'est-elle exercée au commencement du xv[e] siècle ? Il y a là un problème tout nouveau. Si nous touchons du doigt



Fig. 137. — La *Nativité*. Détail de la marqueterie des stalles de la Seigneurie de Sienne, par Domenico del Coro (après 1414).

l'influence française à Sienne après 1414, l'influence italienne sur Beauneveu qui survient ainsi inopinément aujourd'hui, nous ne pouvons l'expliquer jusqu'ici que par ce rapprochement.

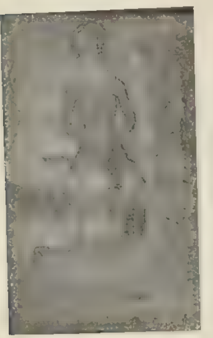


Fig. 138. — Page de l'*Album* attribué à Beauneveu. (Collection Pierpont Morgan.)

Mais revenons à nos lettres de Pierre Salmon. Même ainsi étayée, la pièce d'archives apportée laisse place à bien des doutes. Que maintenant on n'ait plus le droit d'affirmer que le duc de Berry n'eut jamais à sa cour d'artistes italiens, c'est certain. Il en est venu, et de Sienne, nous pouvons l'affirmer, et des meilleurs. Mais est-ce à dire qu'ils aient eu quelque influence sur l'exécution des *Très riches Heures,* quoiqu'ils fussent à Bourges pendant qu'on travaillait au manuscrit? Le document s'ajoute à ce que le séjour de Jacques Coene à Milan nous laissait soupçonner, et c'est tout. J'aurais donc signalé simplement ces lettres, sans les rattacher précisément aux *Très riches Heures,* si je n'avais pu y joindre la description et l'inscription d'une des miniatures les plus intéressantes du volume lui-même.



Fig. 139. — Page de l'*Album* attribué à Beauneveu. (Collection Pierpont Morgan.)

Il y a deux ans, dans un article des plus suggestifs de la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre 1910) sur *les Rois Mages et le drame liturgique,* M. Ém. Mâle accompagnait son texte de l'extraordinaire *Adoration des Mages* (pl. VIII) des *Très riches Heures du duc de Berry.* Il nous expliquait que là, peut-être, nous avions la représentation d'un des plus brillants mystères du moyen âge. Le 6 janvier 1366, en effet, les Dominicains de Milan avaient organisé un magnifique cortège des Rois Mages. Sortis de Sainte-Marie-des-Grâces, ils se dirigent vers Saint-Laurent. Là, ils trouvent Hérode assis sur son trône, entouré de ses scribes. Ils le saluent. La cavalcade gagne Saint-Eustorge, où les Rois offrent leurs présents au divin Enfant. Mais

avertis de ne pas revenir vers Hérode, ils partent par la Porte Romaine. Cette fête plut tellement au peuple de Milan qu'il fut décidé qu'on la renouvellerait tous les ans. M. Em. Mâle signale donc les deux pages des *Très riches Heures*, la *Rencontre des Mages* (fig. 140) et l'*Adoration des Mages*. Il y voit l'illustration splendide de ce vieux drame liturgique. Rien n'y manque en effet, pas plus que dans les *Adorations des Mages* italiennes de cette époque, de Gentile da Fabriano à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, de Pisanello et d'Antonio Vivarini au musée de Berlin, de Benozzo Gozzoli à la Chapelle des Médicis. Là, aussi bien que quelques années plus tard, nous pouvons admirer les riches costumes de l'Italie, les beaux chevaux, les singes, les chameaux, les guépards, « tous les animaux de l'Orient », qui sont signalés dans les textes du XIVe siècle.



Fig. 140. — La *Rencontre des Mages*, avec Paris dans le fond. Miniature des *Très riches Heures*. (Musée Condé, Chantilly.)

Mais cette *Adoration des Mages* ne nous fournirait-elle pas quelque renseignement ? Assurément tous les détails sont très italiens : la Vierge est une inspiration directe de Duccio, elle en a le costume : les Orientaux sont étudiés d'après nature comme par un Altichiero : les animaux « étranges » sont bien bêtes de l'Orient, fidèlement étudiées, très différentes des ours de la ménagerie du duc de Berry. Quant aux guépards ils indiquent *plus* qu'une influence italienne. Le manuscrit des *Très riches Heures* est antérieur à 1416. Si

nous trouvons bien dans l'*Album* de Bergame de 1395, un guépard appelé *Leon Pardus,* enchaîné dans un jardin, si nous apercevons le même au pied d'un oranger dans le manuscrit du *Couronnement de G. Galeazzo Visconti,* à la Basilique de Saint-Ambroise de Milan, datant également de 1395, richement enluminé par Anovelus de Imbonate qui signe la miniature du f° 146, c'est seulement en 1413 réellement que les guépards de chasse font leur apparition en Europe, en Italie, à la suite du voyage en Orient de Nicolas, marquis d'Este. Et ils étaient même encore si peu connus en France au milieu du xve siècle qu'en 1476, Louis XI, ayant entendu parler des guépards de chasse, demandait à Hercule d'Este de lui en envoyer un[1]. Or, au premier plan de l'*Adoration des Mages,* nous apercevons un guépard assis, se léchant la patte droite, dans un mouvement incontestablement étudié d'après nature ; et c'est, pour ainsi dire, un décalque de la figure 13 de l'*Album* de Rome (fig. 141), aussi exact que la reproduction de la *Curée* de l'*Album* de Bergame dans le *Mois de Décembre*. On doit donc croire que l'*Album* de Bergame et l'*Album* de Rome[2] ont fourni directement des modèles pour les *Très riches Heures*.



Fig. 141. — Études de guépards dans l'*Album* de Rome (fig. 13).

Mais les deux sages-femmes des Évangiles apocryphes, debout derrière la Vierge, Gelomé et Salomé *nimbées,* nous ramènent aux pays ponentais ; il faut en effet, faire attention à leurs ventres en avant, caractéristiques des Flamands. A cela, on peut répondre, que pour être très rare chez les Italiens, ce ventre proéminent se rencontre aussi parfois chez eux : telle la page si intéressante de Lorenzo Monaco à la Sainte-Trinité de Florence.

Une chose est beaucoup plus préoccupante. Alors que les

1. Camus (Jules), *Les Feuilles des jeunes naturalistes*, t. XVIII (1888), n° 214, p. 129.
2. *Le Gallerie Nazionali italiane*, t. V, p. 372.

châteaux, les paysages de tant d'autres miniatures sont si minutieusement exacts qu'on peut les reconnaître immédiatement, alors que, précisément dans la miniature précédente, la *Rencontre des Mages*, on voit parfaitement, dans une disposition un peu conventionnelle assurément, mais qu'on ne saurait nier, derrière un de ces Montjoies si typiques qui bornaient la route de Paris à Saint-Denis[1], Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, Montmartre qui à eux trois synthétisent Paris, quel pouvait bien être le paysage du fond de l'*Adoration des Mages*? L'article de M. Ém. Mâle devait nous faire immédiatement songer à Milan, et nous rapprocher peut-être de Jacques Coene, qui certainement avant de revenir à Paris avait dû jouir du merveilleux spectacle du cortège des Mages.

Au milieu en effet, n'était-ce pas le Dôme? N'oublions pas que nous sommes au commencement du XVe siècle et que la façade de Pellegrini n'existe pas encore. A droite, ne serait-ce pas Saint-Eustorge et Saint-Laurent, à gauche, le Castellum? Et tout de suite, quoique très embarrassé par les montagnes du fond, puisque Milan est bâti dans la plaine, et aussi par la tour du milieu, entre le Dôme et le Castellum, bien difficile à identifier, j'interrogeai l'éminent Dr Ratti, le si aimable administrateur de l'Ambrosienne. Sa réponse fut très nette : « Impossible ».

J'envoyai alors des épreuves du fond de la miniature à plusieurs de mes amis d'Italie. L'érudit Dr Coggiola, conservateur de la Bibliothèque nationale centrale de Florence, auquel on doit la savante introduction de la magnifique édition du *Bréviaire Grimani* me répondit : « C'est Sienne. Vous trouverez ci-joint deux cartes postales dont la première représente la cathédrale, l'autre une vue de Sienne (fig. 142), absolument complète pour la démonstration que vous voulez faire. En effet, voilà au milieu la tour qui manque dans les photographies habituelles. Il n'y a pas de doute possible. Votre miniature est bien Sienne, avec le Dôme à droite, la *Signoria* à gauche, et au milieu le

1. Le Roux de Lincy dans *Paris et ses historiens* (Paris, Impr. nat., 1867, in-4, p. 230) donne la vue de ces Montjoies d'après le Maréchal d'Uxelles.

clocher de l'église et couvent de Saint-Dominique. Cette église était célèbre à Sienne, dont elle était une des gloires artistiques et historiques. Sa construction se place entre le XIV[e] et le XV[e] siècle. Le clocher fut bâti en 1340. Il avait justement, comme dans la miniature, une pointe haute, qui le rendait un des plus notables clochers de Sienne. Cette pointe a été détruite en 1704 et, à la fin du XVIII[e] siècle, on a couronné



Fig. 142. — La Vue de Sienne. Carte postale.

la tour avec la crénelure qu'on voit dans la carte postale. Tout, absolument tout, correspond. Le miniaturiste a donc voulu reproduire trois édifices principaux de sa ville. Son point de vue était quelque peu plus à gauche que dans la carte postale. L'église avec le clocher à l'extrême droite, par sa position et sa structure, c'est bien Sant' Agostino, et la porte en dessous, c'est la Porte San Marco ».

Telle est l'identification faite par un Italien très compétent.

Mais il ne faut pas oublier que le comte Durrieu ne peut admettre qu'une architecture aussi française puisse se rencontrer dans un paysage d'Italie ; et il affirme que c'est Bourges[1].

1. Académie des Inscriptions et belles-lettres, 7 juin 1912.

Voici alors la plus ancienne vue de Bourges (fig. 143) que nous connaissions, tirée de la *Raccolta di le piu illustri et famose citta di tutto il mondo* (1575). On est bien obligé d'y voir d'extraordinaires différences avec notre miniature. L'*Adoration des Mages* est en montagne, Bourges est en plaine : devant coule une rivière, l'Auron. A gauche un clocher très petit, Saint-Pierre le Marché ; la tour, la Tour de Berry, qui doit identifier la vue au lieu d'être au centre est à l'extrême droite, basse et sans poivrière, la cathédrale est tournée à l'opposé. Mais ce qui manque surtout, c'est au centre la Sainte-Chapelle, le monument qu'un artiste travaillant pour le duc de Berry se serait certes bien gardé d'oublier dans une vue de la capitale de son duché ; ne parlons pas du palais du centre : c'est la demeure de Jacques Cœur ; il n'existait pas en 1416. Enfin à droite, aucune trace de l'église et de la porte que M. Coggiola identifie avec Sant' Agostino et la porte San Marcò ?

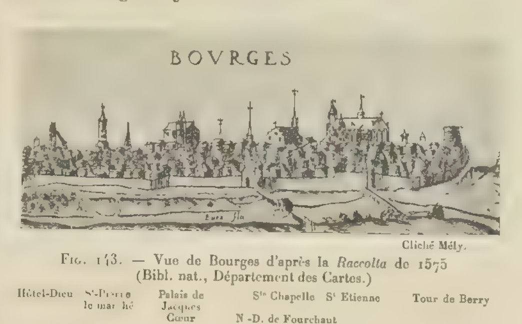


Fig. 143. — Vue de Bourges d'après la *Raccolta* de 1575
(Bibl. nat., Département des Cartes.)



Fig. 144. — Vue d'Orléans d'après la *Raccolta* de 1575.
(Bibl. nat., Département des Cartes.)

Quant à la question d'architecture, la cathédrale que nous voyons est tout à fait le dôme de Milan ; c'est ce qui m'avait frappé tout d'abord. Pour les petits clochers pointus, la *Raccolta* nous montre dans nombre de villes d'Italie à Chieti, à Sienne même, ces clochers

qu'on croit si caractéristiques de la France : pour le dôme de Sienne, la coupole est tellement petite qu'elle n'apparaît dans la gravure, pour ainsi dire que comme une abside ordinaire.

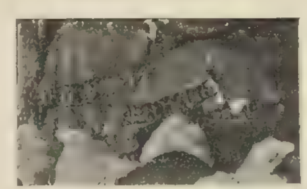
Si ce n'est pas Sienne, il me semble donc qu'il ne faut pas davantage y voir Bourges : si c'était une ville de France, ce serait plutôt Orléans (fig. 144), que nous trouvons également dans la *Raccolta*. Là, mais encore dans une plaine, avec la Loire devant, tous les monuments occupent bien leur place. La tour avec poivrière est au centre, à l'extrême droite l'église et la porte, à l'extrême gauche, un petit clocher. Et cependant, peut-on affirmer ? Si par hasard c'était là simplement un paysage de fantaisie ?

Quand autrefois j'avais interrogé les inscriptions des vêtements, j'avais découvert sur le galon du manteau d'un des cavaliers du centre de la composition, un nom isolé : PHILIPPVS. Et ma lecture prêtait si peu à discussion que, dans la critique que L. Delisle fit à l'Académie, le 26 avril 1907, de mes hypothèses sur la collaboration d'Henri Bellechose, c'était ce nom *seul* dont il admettait la lecture ; mais il ne cherchait pas à l'expliquer ; il ne se rattache, en effet, en rien au sujet : c'est Melchior, Balthasar, Gaspard, Beor, Salomé, Gelomé, que nous devrions trouver. Mais PHILIPPVS ? Et en le lisant attentivement, il présentait même une particularité : il était écrit FILIPPVS, par FI, note très ethnique (fig. 145). Car notre phonétisme du Nord écrit toujours PHILIPPVS par PHI, tandis que les Italiens écrivent FILIPPVS par FI. La chose est si indiscutable, que nos compatriotes, transcrivant ce nom quand ils le rencontrent, en transforment involontairement l'orthographe. Tel L. Delisle, trouvant dans un compte la mention d'un miniaturiste du moyen-âge, FILIPPVS RABICANVS commençant par FI, transcrit dans le *Cabinet des Manuscrits* (t. III, p. 360) : PHILIPPVS par PHI.

Enfin quand nous lisons, identiquement tracé dans la bordure du chaperon du vieillard figurant à la droite dans une *Descente de Croix* : PHILIEP, signature de l'artiste qui exécuta les cartons de

cette superbe tapisserie du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles, nous le voyons parfaitement écrit PHI[1].

Et cette orthographe, FILIPPVS, essentiellement méridionale, nous allons la retrouver dans le *Boccace* de Carpentras (fig. 159). Comme on le voit, la chose est d'importance, puisque, quand même ce ne serait pas une signature d'artiste, l'orthographe nous obligerait à examiner si le nom n'a pas été écrit par un Italien. Le très savant baron van Zuylen, l'archiviste de Bruges, a bien voulu m'écrire en effet, qu'il n'avait *jamais* rencontré, dans aucun acte, le nom de Philippus écrit autrement que PHI, et que la forme que je lui signalais était un indice de provenance plutôt italienne.



Cliché Mély.

Fig. 145. — La signature *Filippus*, dans la bordure du vêtement d'un des cavaliers du centre de l'*Adoration des Mages* des *Très riches Heures*.
(Musée Condé, Chantilly.)

J'ai alors encore soumis le cas au Dr Coggiola ; il me répondit : « Je crois avoir trouvé dans les murs de Sienne votre FILIPPVS [il écrit bien FI]. En effet, dans un document très important, publié par Milanesi[2], le *Ruolo dei pittori ascritti al Breve dell' arte cominciato nel* 1389, on voit un artiste : « Filippo di Francesco di Piero di « Bertuccio nominato in dietro. Nel 1394, a i di Settembre, sposa « Andreoccia di Mone Cerbolattaio ». Si ce Filippo se marie en 1394, il peut fort bien avoir travaillé entre 1400 et 1420. » Or, il faut se rappeler que le *Ruolo* comprenait même les artistes mineurs « tutti li miniatori, a penello, a penno, e coloritori ». Comme ce Filippo n'est pas qualifié peintre, c'est que très probablement il était du second ordre, un simple miniaturiste.

Que demander de plus? Nous ne voulons pas, en effet, rattacher directement les *Très riches heures* à Domenico del Coro. Mais puis-

1. Destrée, *Maitre Philippe et Jean de Bruxelles dit van Room*, Bruxelles, Vromant, 1904, in-4, p. 9 et 11 et grav. — Voir plus loin à ce sujet l'étude du manuscrit merveilleux exécuté par Jean de Rome en 1505, appartenant à Mgr le duc d'Arenberg.

2. *Documenti per la Storia dell' Arte Senese*, Siena, 1854, t. I, p. 42.

qu'un artiste *célèbre* vient de Sienne à Bourges, il est plus que probable qu'il n'a pas traversé l'Italie et la France sans une petite suite. Filippus en faisait-il partie? C'est dans les suppositions permises puisqu'il est de Sienne également.

Si donc on admet pour cette œuvre admirable la direction artistique des frères Limbourg, il n'en demeure pas moins certain qu'ils eurent de nombreux collaborateurs, parmi lesquels furent des Italiens. Il se peut parfaitement que le passage de l'inventaire du Duc s'applique à notre manuscrit; mais il serait bien imprudent de ne pas se souvenir du passage d'un compte des Ducs de Bourgogne, où nous trouvons, à propos d'un manuscrit, le nom d'un des plus grands artistes du moyen-âge ; seulement, c'était pour la surveillance, non pour l'exécution. Pourrions-nous, si nous retrouvions aujourd'hui le volume, dire qu'il est de Jean van Eyck ?

« A Johannes van Eicke, peintre de mondit Seigneur, qu'il avoit payé à ung enlumineur de Bruges pour avoir enluminé certain livre pour Mondit Seigneur, où il y a IIc LXXII grosses lettres d'or et XII petites. . . . . VI fr. VI s. VI d. »

Le nom de Jean van Eyck figure seul ici, et cependant c'est un enlumineur de Bruges qui exécuta le travail.

Dès lors, puisqu'au XIIe siècle[1], au XIIIe[2], au XIVe[3], nous trouvons entre les Italiens et les Ponentais les rapports les plus fréquents, les plus étroits, il serait vraiment bien surprenant qu'au commencement du XVe, l'échange eût été complètement interrompu. Il n'existe pas, dit-on, puisque les archives sont muettes. Les deux lettres que je viens de rappeler, les monuments italiens que nous reconnaissons, les œuvres d'art siennoises fidèlement reproduites, la signature italienne de Filippus, la *Curée*, les guépards copiés dans l'*Album* de Giovannio de' Grassi, *les Grâces*, montrent au contraire que, si les *Très riches Heures* sont le chef-d'œuvre peut-être le plus

1. Mély, *Revue de l'Art*, 1906 (2), p. 61-77.
2. Blanchet (Ad.), *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 15 février 1905.
3. Durrieu (P.), *Histoire de l'Art*, t. III, p. 105.

merveilleux du commencement du xve siècle, elles sont également un des plus précieux documents pour l'histoire générale de l'art.

Vers 1416. Parmi les livres de la bibliothèque de Sigismond de Luxembourg, fils de Charles IV, empereur d'Allemagne et roi de Bohême, se trouvait une traduction allemande de l'*Histoire de Troie* de Guido Columna ; elle est conservée aujourd'hui à la Bibliothèque impériale de Vienne (ms. 2773). Selon la tradition, ce volume aurait appartenu à Barbe de Cilly, deuxième femme de Sigismond. Il est orné de fort jolies miniatures, dont voici une des plus curieuses : *les Noces de Jason et de Médée* (fig. 146). Sur une banderole on lit l'inscription allemande : *Tu schon bis mey*, « tu es déjà mienne ». Le linge qui couvre la petite table est brodé des lettres Æ || EA, assurément *Mædea*. Or, au bas du frontispice, le peintre a inscrit son nom : Martinus opifex, en lettres d'or. Comme Sigismond épousa Barbe de Cilly en 1408 et mourut en 1437, ce manuscrit est donc à peu près contemporain des *Très riches Heures de Chantilly*[1]. (Voir aux additions le « Maître aux banderolles. »)



Fig. 146. — *Les Noces de Jason et de Médée*, miniature de Martin dans l'*Histoire de Troie*.
(Bibl. imp. de Vienne, ms. 2773.)

1418. A cette date, le frère Jehan Sintram, du couvent de Wurzbourg, qui avait fait un voyage à Paris, écrit et enlumine un *Sermonnaire*, conservé actuellement à la Bibliothèque d'Amiens (ms. supplt. 37); il le signe ainsi :

« Quadragesimale integrum et sermones per omnes dominicas totius anni, Parisius compilatum et illuminatum per fratrem Johannem Sintram, qui fuit Barisius (*sic*), anno 1418, filius conventus Herbippolensis. »

1. Hévesy (André de), *Le Bréviaire de Sigismond de Luxembourg*, dans le *Bulletin de la Société française de reproduction des manuscrits à peinture*, Paris, 1911, p. 113.

Malheureusement toutes les miniatures ont été coupées, et de l'enluminure, il ne reste que les onglets et la souscription du copiste-miniaturiste.

Vers 1425. L'Exposition du Burlington Club de 1908 nous a fait connaître sous le n° 148, le *Bréviaire* d'Henry Chicheley (1362-1443), archevêque de Cantorbéry, terminé vers 1425. Sur le fond de la première miniature, on lit : *Si quis amat non laborat quod Herman.* Comme plus loin, au bas de la miniature du f° 148 v°, M. Sydney Cockerell trouve encore le même nom « Hermann », il pense alors, avec toute raison, y voir la signature de l'artiste qui enlumina le volume.

Vers 1430. Le comte Xavier Branicki possède dans son château de Villanow, près de Varsovie, construit au XVIIIe siècle par Jean Sobieski, une très belle bibliothèque. Un grand nombre des ouvrages qu'elle renferme a été acquis par le comte Stanislas Potocki, membre de la commission d'organisation du royaume de Pologne sous Napoléon Ier, au moment de la constitution du duché de Varsovie, et après 1815, ministre de l'Instruction publique de Pologne.

Des manuscrits pleins d'intérêt qu'il a bien voulu me confier, il est un *Livre d'Heures*, richement enluminé, qu'il importe de comparer à un très beau manuscrit à peu près inconnu de la Bibliothèque de Lille ; leur rapprochement paraît devoir donner en effet de précieux renseignements sur l'école des grands miniaturistes français du commencement du XVe siècle.

Ce *Livre d'Heures* que nous appellerons *Branicki-Croÿ*, est incontestablement français ; quoique de format in-8° (il mesure 225 mm. de hauteur sur 145 mm. de largeur), c'est une *Grandes Heures* à l'usage de Rome, comme en témoignent aux Heures de la Vierge, l'Hymne de Matines, « *Quem terra, ponthus, ethera* », l'Antienne après les Psaumes, « *Benedicta tu* », l'Antienne des Laudes ; « *Assumpta est* », le Capitule des Laudes : « *Viderunt eam* ».

Au haut du f° I v° est écrit : « Num. 72, à M. le duc de la

Valière » ; au-dessous au milieu de la page, en écriture simulée du XVIIIe siècle : « Ces heures ont été dans la bibliothèque de Charles cinquième Roy de France et ensuite ont appartenu au Duc de Bedford, régent du royaume, qui acquit toute la bibliothèque du feu Roy conservée dans La tour du Louvre. » Malgré l'euphémisme de cette rédaction, l'inscription qui voudrait faire croire au désintéressement de Bedfort et à l'origine royale du manuscrit est sans importance. Nous allons en effet voir dans un instant que le manuscrit est du premier tiers du XVe siècle, et Charles V est mort en 1380.

Mais il faut se rappeler que la bibliothèque La Vallière posséda effectivement un *Missel* ayant appartenu à Bedfort ; l'admirable manuscrit, orné de cinq mille miniatures, fut adjugé 5000 livres à la vente du Duc ; il est aujourd'hui au Musée Britannique. C'en était assez, pour qu'un bibliophile du XVIIIe siècle, crût augmenter considérablement par cette inscription la valeur de son volume, absolument comme le secrétaire du comte de Béthune, qui, à la même époque, ajoutait de si belles mentions royales aux livres qu'il recueillait pour son maître (voir p. 226).

Au fo 2 commence le calendrier. Dans la marge, à gauche, d'une écriture fine du XVIIe siècle : « no 4 », et au-dessous, en très petites lettres : « Rothelin ». A droite, en grosse écriture du XVIIe siècle :

ƒ Viva quien me mata ƒ
ƒ In vos vibo, y sin vos muero ƒ
ƒ Charles Alexre Sire et Duc de Croÿ. ƒ

Au bas, l'écu des Croÿ, d'argent à trois fasces de gueules (le fonds d'argent est devenu noir par le temps) avec le collier de la Toison d'Or, surmonté de la couronne ducale ; de chaque côté, 16 — 18 ; sur une banderolle la devise :

Je maintiendray Croÿ et j'ayme qui maime.

Ce sont le nom et les armes de Charles Alexandre de Croÿ, conseiller d'Etat, surintendant des finances de Philippe III, né en 1580,

mort en 1624, neveu du célèbre duc Charles, dernier duc d'Arschot, mort en 1612.

Sur la dernière page blanche du volume, en écriture du XVIII[e] siècle : « Acheté à la vente de M. le duc de la Vallière pour 240, quoique ce Livre vaille plus de 25 louis pour la beauté des peintures, de l'écriture et du vélin.

« Jean Benjamin de Laborde
« S[r] valet de chambre de Louis XV
« et gouverneur de Louvre. »

Au bas on peut encore lire quelques lignes d'une inscription ancienne très effacée, dont il reste :

TG

Gaulcher écuyer sieur des fiefs
. . . d'Andelin et de Nan. . .
. . . . . du Roi et juge mage
. au siège présidial de Chauny

Ces diverses mentions permettent de reconstituer l'histoire du volume depuis la fin du XVI[e] siècle, puisque nous savons que les présidiaux royaux ne furent institués qu'en 1551 par Henri II.

Donc nous n'avons pas à nous inquiéter du nom de Charles V. Nous commencerons avec le sieur d'Andelain, fief du Laonnais, non loin de Chauny ; nous sommes en Picardie. En 1618, il est dans la bibliothèque du duc de Croÿ ; le n° 4 et le nom de Rothelin nous apprennent qu'il appartint à Charles d'Orléans, abbé de Rothelin, littérateur, membre de l'Académie française, né en 1691, mort en 1744, dont la bibliothèque formée de livres rares est demeurée célèbre. De là, il passa dans la bibliothèque de Louis César de la Baume le Blanc duc de La Vallière, l'ami des livres et des lettres, qui laissa une immense bibliothèque, la plus belle peut-être, qu'un particulier ait jamais formée. Ce manuscrit fut acheté à la vente La Vallière de décembre 1783 par Jean Benjamin de Laborde, valet

de chambre de Louis XV, gouverneur du Louvre, musicien et polygraphe qui périt sur l'échafaud en 1794[1].

On sait qu'à cette époque nombreux furent les trésors d'art français qui passèrent en Russie : nous avons vu plus haut l'histoire du *Livre d'Heures de la reine Jeanne de Bourgogne,* aujourd'hui à la bibliothèque de Saint-Pétersbourg, acquis en France par Pierre Doubrowsky. C'est ainsi probablement que le comte Stanislas Potocki (1754 † 1821) fit entrer notre *Livre d'Heures* dans sa bibliothèque.

Le manuscrit est certainement français : quelques passages précisent son origine. A l'Elévation de la messe on lit : « Quiconques dit ceste orison qui s'ensieult quant on exauce le Corpus Domini, il a 11[m] ans de pardon. » Et plus loin : « Les VIII vers Saint-Bernard : Illumina oculos meos. »

Le calendrier va nous fournir d'intéressants renseignements ; les noms des saints y sont en effet écrits, en or, en bleu, en rouge et en noir. Si les noms en or sont ceux des grands saints honorés dans toute la chrétienté, on y trouve également ainsi écrit, trois fois, le nom de sainte Valtrude (3 février, 9 avril, 12 août) : au 9 octobre, celui de saint Ghullain (Ghislain). Or, sainte Valtrude, honorée à Mons, en Haynaut, était la patronne des chanoinesses de la Grande Eglise de cette ville, et saint Ghislain, évêque, quitta son évêché pour se retirer dans un monastère qu'il avait fait bâtir en Haynaut.

Parmi les noms en couleurs, il faut retenir trois fois saint Valéry (29 janvier, 1[er] avril, 12 décembre) écrit en bleu. Abbé et disciple de saint Columban, il est honoré à Amiens où est son tombeau. Mais en réalité il ne doit être retenu que deux fois, le saint Valéry du 29 janvier pouvant être saint Valère, évêque, disciple de saint Pierre, dont la fête se célèbre précisément ce jour-là à Trèves. Au 4 février nous avons en rouge, saint Hiffard (Lifard), de Gonnelieu,

1. Il est même possible de donner ici quelques précisions. Le *Catalogue de la vente La Vallière* tenu très au courant par M. Couderc, nous signale au t. I, sous le n° 296 (*Théologie*), notre manuscrit ; et les prix de la vente nous apprennent qu'il fut acheté par Lamy, commissionnaire, pour 72 livres 1 sol. Il a donc passé par un intermédiaire avant d'entrer dans la bibliothèque de Laborde.

dont le corps, apporté de Trécaut, a été honoré à Honnecourt durant plusieurs siècles et ensuite à Saint-Quentin au monastère de Saint-Prix. Au 25 février, c'est sainte Altrude, abbesse de Maubeuge ; au 8 mai, saint Liénard, patron des tonneliers de Bruges ; au 11 mai, saint Gengulf, honoré à Florennes, en Namurois ; sainte Beghe, sœur de sainte Gertrude est mentionnée en bleu deux fois (7 juillet et 17 décembre), elle était honorée à Andenne, aux Sept Églises. Au 5 septembre, saint Bertin en bleu, honoré à Sithieu près Térouanne ; au 7 septembre, encore en bleu, sainte Maldeberte, troisième abbesse de Maubeuge, dont les reliques sont vénérées à Liège ; toujours en bleu, sainte Thècle (12 et 23 septembre) ; saint Amé, honoré à Douai, dont la fête est le 13 septembre, est ici inscrit le 19 octobre ; le 7 novembre, saint Vilbrord, évêque d'Utrecht, honoré en Frise ; le 16 novembre, saint Omer, évêque de Térouanne, fêté d'ordinaire le 9 septembre ; enfin saint Amand, évêque de Maestricht, est inscrit au 17 novembre, quand on le fête ordinairement le 26 octobre. Ces saints, tout à fait locaux, indiquent bien une origine du Nord de la France ; le premier nom de possesseur inscrit au XVIe siècle est d'ailleurs picard.

Fig. 147. — *L'Annonciation*, miniature des *Heures Branicki-Croÿ*.
(Bibl. du château de Villanow, près de Varsovie.)

Le manuscrit est enluminé de douze miniatures mesurant 65 millimètres de largeur sur 95 de hauteur.

C'est : *la Crucifixion, la Pentecôte, l'Annonciation, la Visitation, l'Annonciation aux bergers* à Primes, *la Nativité* à Tierce, *l'Adoration des Mages*

à Midi, *la Présentation au Temple* à None, *la Fuite en Égypte* à Vêpres, *le Massacre des Innocents* à Complies, *David* aux Psaumes, *la Résurrection de Lazare* à l'Office des morts. Leurs fonds quadrillés, leur technique, permettent de les attribuer au premier tiers du xvᵉ siècle.

Elles sont entourées d'un large encadrement à fond d'or, orné d'entrelacs géométriques et de fleurettes : la marge blanche est couverte de petites fleurs fines essentiellement flamandes, telle *l'Annonciation* (fig. 147). Dans le bas, il y a quelques détails décoratifs qu'il



Cliché Mély

Fig. 148. — *La Résurrection de Lazare*, miniature des *Heures Branicki-Croÿ*. (Bibl. du château de Villanow.)



Cliché Mély.

Fig. 149. — Miniature de la *XLVᵉ Nouvelle* du *Décameron de Boccace*. (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5070.)

importe de mentionner. Par exemple dans *l'Annonciation*, un vase de violettes, dans *la Présentation* des encolies et un paon faisant la roue, dans *l'Adoration des Mages* des rinceaux de feuillages qui rappellent les L. V. des manuscrits du seigneur de La Gruthuyse, dans *l'Annonciation aux bergers*, un aigle qui s'épluche.

Les détails de technique sont extrêmement curieux : *l'Annonciation aux bergers*, par le rouge éclatant des robes des bergers, par le bleu de la robe de la femme, qui, surprise, laisse tomber sa cuillerée de lait : *la Résurrection de Lazare* (fig. 148), par les jupes bleues et rouges des femmes, par le violet de la robe du Seigneur ; *la Fuite en Égypte*

est très particulière avec son fond de mer ; la robe violet clair brochée d'or du Grand-Prêtre, dans *la Présentation,* est de l'effet le plus délicat.



Cliché Mély

Fig. 150. — Marque de l'imprimeur Berchtoldus Rembold (Paris, xve siècle).

On a voulu les rapprocher des enluminures du beau *Décameron* de l'Arsenal (ms. 5070). Mais dans ce dernier volume les miniatures sont de plusieurs mains et je ne trouve réellement à leur comparer que celle de la *XLVe Nouvelle* (fig. 149).

Le manuscrit 315 de Lille en est au contraire bien plus proche. C'est un livre des « *Diz moraulx des philosophes,* translatés de latin en françoys par noble homme monseigneur Guillaume de Tygnonville, conseiller et chambellan du Roy, nostre Sire. » Il est enluminé de dix-sept miniatures représentant des philosophes qui ne sont certes pas exécutés par le même artiste. Les deux premiers sont excellents, les derniers tout à fait inférieurs. Mais tout l'intérêt doit se porter tout d'abord sur l'encadrement de la première page où, dans les entrelacs très fins, se mêlent des lettres majuscules, qui ont peut-être, comme on dit, « la prétention d'imiter l'Antique », mais qui forment cependant un nom bien lisible placé en vedette, au bas de la première page, comme Martinus opifex (p. 155), comme une remarque d'imprimeur, par exemple celle de Berchtoldus Rembold, du xve siècle[1] (fig. 150). Il est



Fig. 151. — Première page des *Diz moraulx des philosophes,* signée Johannes. (Bibl. de Lille, ms. 315.)

1. Sylvestre (L.-C.), *Marques typographiques,* Paris, Renou, 1867, in-8, p. 3.

impossible de n'y pas lire JOHANNES (fig. 151), qui ne saurait en rien s'appliquer au sujet, puisque c'est le « *Dit de Sédéchias.* »

Là, sous un baldaquin, un petit personnage présente au lecteur, un volume. Or voici ce qui est ici très frappant. Si nous comparons l'encadrement très compliqué et très spécial de *l'Annonciation* des *Heures Branicki-Croÿ* (fig. 147), avec ce frontispice, nous allons les trouver tellement identiques, qu'il est pour ainsi dire possible d'appliquer les lignes géométriques des entrelacs les unes sur les autres : ce qui est déjà intéressant. Puis si nous rapprochons de la figure du petit personnage assis sous le baldaquin (fig. 151), celle du petit personnage debout derrière Hérode, dans le *Massacre des Innocents* (fig. 152), il faut reconnaître qu'elles se ressemblent étonnamment, à croire que c'est le portrait du même personnage. Si plus loin nous examinons la figure du Christ de *la Résurrection de Lazare* (fig. 148) et l'*Hermès* du *Diz des philosophes* (fig. 153), nous avons encore là les points de contact les plus curieux, comme technique, comme geste, comme figures même. Enfin, quand nous constaterons que les fonds sont les mêmes, que tous les deux proviennent du Nord de la France, on sera forcé de reconnaître là une étroite parenté. Et comme avec toute vraisemblance, ce nom de Johannes est celui de l'artiste qui a exécuté le manuscrit de Lille, nous pourrions sans imprudence, je pense, attribuer également les *Heures Branicki-Croÿ* à ce même miniaturiste, le très habile Johannes.



Cliché Mély

FIG. 152. — *Le Massacre des Innocents*, miniature des *Heures Branicki-Croÿ*. (Château de Villanow.)



FIG. 153. — *Hermès*, miniature des *Diz moraulx des philosophes*. (Bibl. de Lille, ms. 315.)

L'atelier de cet artiste nous fournit d'ailleurs d'autres manuscrits qu'il est impossible de ne pas lui rattacher. Il a passé au mois de mars chez Belin, un volume d'*Heures*, qui sont le double de l'exemplaire *Branicki-Croÿ*, comme dessin, comme ornements, comme couleur : quelques miniatures, par exemple, sont des reports ; c'est-à-dire que les personnages de droite sont à gauche, parce que le décalque a été frotté à l'envers. Enfin, un autre volume de la Bibliothèque Branicki, que j'appellerai les *Heures d'Adam et d'Ève*, présente cette particularité, que si les miniatures du corps des *Heures* mêmes sont bien l'œuvre de cet atelier, la première miniature représentant *Adam et Ève* sous un véritable pommier et non, comme si fréquemment, sous un oranger (fig. 154), ainsi que le *Calendrier*, sont d'une facture tout à fait différente. Et la première page du *Calendrier* nous montre au bas un personnage qui de la main nous désigne l'inscription de son enseigne (fig. 155) ; malheureusement jusqu'ici je n'ai pu la déchiffrer.



Cliché Mély.
Fig. 154. — *Adam et Ève. Livre d'Heures* de la bibliothèque du comte X. Branicki. (Château de Villanow.)



Cliché Mély.
Fig. 155. — Bas de la première page du *Livre d'Heures d'Adam et d'Ève*, de la bibliothèque du comte X. Branicki. (Château de Villanow.)

1430. L'admirable petit *Livre d'Heures de Catherine de Clèves* qui devint duchesse de Gueldre, en 1430, date donc du premier tiers du xve siècle. Il appartient à Mgr le duc de d'Arenberg (n° 71 de sa bibliothèque à Bruxelles). Il ne porte aucune signature ; mais la

miniature de tête est si extraordinairement belle, si complètement de l'École du Nord, sans aucune influence étrangère, si supérieure à toutes les autres enluminures de cette époque — sans en excepter une — que je ne puis m'empêcher de publier cette Vierge aux pieds de laquelle est agenouillée la duchesse de Clèves (fig. 156), qui laisse si loin derrière elle les autres œuvres flamandes, et ferait presque penser, si on l'osait, aux meilleures pages attribuées à Hubert van Eyck.



Cliché Mély.
Fig. 156. — La Vierge des *Heures de Catherine de Clèves*. (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

1437. Le frère Louis des Prieurs était moine de l'abbaye bénédictine de Saint-Pons-hors-les-murs de Nice[1] quand en 1437, le 15 novembre, il acheva l'enluminure d'un *Josèphe* (fig. 157), que Jean des marquis Palaviccini, venait de copier pour son oncle, le marquis Jean Galeas de Saluces (Bibl. nat. ms. lat. 5 060). Le volume se termine ainsi :



Cliché Mély.
Fig. 157. — Grande lettre enluminée du *Josèphe* et signature de Louis des Prieurs. (Bibl. nat., ms. lat. 5060.)

« Per me Johannem Baptistam ex marchionibus Palavicinis genere, patriaque Cremonensem, hec in lucem carmina prodita sunt... Presens opus miniavit frater Ludovicus de Prioribus de Nicia, Provincie Provenciæ, ordinis sancti Benedicti, M° CCCC° XXXVII° die XVa Novembris. »

1440. En 1888, le comte P. Durrieu signalait aux Antiquaires de

1. Il figure dans un acte du 14 septembre 1428, inséré au *Chartrier de l'Abbaye de Saint-Pons*.

France (*Bulletin*, p. 301) un manuscrit de très grand format, une *Traduction de Tite Live* par Pierre Berchuire, reliée aux armes de La Vieuville, qu'il venait de trouver dans les collections de Cheltenham.

« Ce volume, orné de quatre-vingt-cinq miniatures, se termine, dit-il, par une note précieuse, qui après avoir indiqué comment le manuscrit a été transcrit d'après un exemplaire venant du roi Jean et prêté à Jean III de Vy par le fameux Beaudricourt, le protecteur de Jeanne d'Arc, mentionne encore le nom du copiste et, circonstance beaucoup plus rare, celui de l'enlumineur. »

« ... Lequel dit Jean de Vy, le fit contre escripre par maistre Jehannin de Rouen l'escripvain. Et fust le dit livre enluminés par maistre Henri d'Orquevaulz et fust parfait et affenis en l'an Mil IIII[e] et XL. »

Dans la peinture finale, ajoutait M. P. Durrieu, Henri d'Orquevaulz s'est représenté à l'œuvre. C'est le plus ancien exemple à date précise et à attribution indiscutable qui ait encore été signalé de portrait d'un artiste français peint par lui-même.

Il n'est pas inutile alors de rappeler que bien d'autres artistes ont précédé Henri d'Orquevaulz dans cette voie. Tels pour n'en signaler que quelques-uns que nous venons de voir : Rabanus, Dunstan, Siger, Félix, Issenbardus, Fortin, Rufilus, qui depuis le Haut Moyen Age se représentèrent à leur chevalet, moins habilement peut-être, mais aussi indiscutablement.

1441. Le *Graduel noté*, à l'usage de l'église métropolitaine de Tours est un énorme in-folio de 248 feuillets, mesurant 680 millimètres sur 510. Il porte le n° 208 du *Catalogue de la Bibliothèque de Tours*.

A la page 72, on peut admirer une charmante petite miniature représentant la *Nativité*. Sur la tenture qui garnit le fond de l'étable, on lit sur une bande : M[e] G. PICART (fig. 158).

« Ce nom, dit M. Collon, est probablement celui du donateur. C'est sans doute de lui que fait mention l'*Obituaire* de la cathédrale de Saint-Gratien : « *Idibus Octobris. Hac die obiit venerabilis et circum-*

« *spectus magister Gillermus Le Picart (memoratur apud Maan anno 1442),*
« *quondam canonicus et thesaurarius ecclesie Turonensis.* »

« On remarque aussi les armes des Le Picart, qui sont d'azur au lion grimpant d'or, armé et lampassé de gueules.

« A la page 88, une miniature représente l'*Adoration des Mages* et les armoiries du chanoine Le Picart. »

Que ce G. Picart puisse être identifié avec le chanoine Le Picart et soit le donateur du manuscrit, rien ne s'y oppose. Mais en même



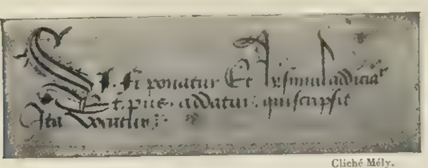
Cliché Moy.
Fig. 158. — Lettre avec miniature du *Graduel* de la Bibl. de Tours, signée M[e] G. Picart.

temps, toutes les inscriptions identiques que nous venons de voir, que nous verrons, indiscutablement admises comme des signatures, nous permettent de présenter G. Picart comme l'auteur même de la miniature. Ne savons-nous pas d'ailleurs combien de chanoines furent miniaturistes? N'y avait-il même pas dans les chapitres, des places réservées par les évêques, aux calligraphes, aux verriers, aux sculpteurs, aux émailleurs, aux peintres[1]. Nous pouvons dès maintenant pour Tours même, nommer Jean Poyet, que nous allons

1. Dès l'année 1051, Geoffroy de Champelleman, évêque d'Auxerre, avait créé dans sa cathédrale, trois prébendes de chanoines, dont l'un devait être peintre, l'autre verrier, le troisième orfèvre.

trouver aux *Heures d'Anne de Bretagne*, et François de Mazères, qui furent précisément chantres à Saint-Martin de Tours. Enfin en quoi cette inscription s'écarte-t-elle de celles que les plus savants critiques ont admises sans conteste? ALEXANDER 2°, que M. P. Durrieu présente comme l'auteur d'un *Boèce* (fig. 95), est-il inscrit différemment?

Vers 1440. En faisant les recherches nécessaires pour l'identification du merveilleux miniaturiste siennois Filippus dont on trouve le nom inscrit sur le galon du vêtement d'un cavalier de *l'Adoration des Mages* des *Très riches Heures* du duc Jean de Berry (fig. 146), mes fiches m'ont conduit à la Bibliothèque de Carpentras. J'y avais noté naguère, en effet, un manuscrit enluminé, le n° 622, un Boccace, *Des cas des nobles hommes et femmes*, portant en souscription au f° 250, le dernier, ce distique (fig. 159) :



Cliché Mély.

Fig. 159. — Signature du scribe Filippus. Souscription du ms. 622 de la Bibliothèque de Carpentras.

« Si *Fi* ponatur et *ly* simul addiciatur,
« Et *pus* addatur, qui scripsit ita vocatur. »

« Si d'abord vous écrivez *Fi*, puis qu'après vous mettiez *ly*, enfin que vous ajoutiez *pus*, c'est le nom de celui qui a écrit ce livre. » C'est-à-dire Filypus.

Comme au f° 1, on lit : « Ci commence le premier prologue du translateur du livre de Jehan Boccace *Des cas des nobles hommes et femmes*. A puissant, noble et excellent prince Jehan, fils du roy de France, duc de Berry et d'Auvergne, comte de Poitou, d'Estampes, de Boulongne et d'Auvergne. Laurent de Premierfait, clerc et vostre moins digne secrétaire... », il était indispensable de l'étudier de très près. Laurent de Premierfait a en effet traduit, avec Antoine d'Arezzo, plusieurs livres italiens, entre autres le *Décaméron* de Boccace (Bibl.

nat., ms. fr. 129), au frontispice duquel il est représenté, du côté droit traduisant son ouvrage, et du côté gauche l'offrant au duc Jean de Berry. Il fallait donc voir, d'abord si le volume de Carpentras n'était pas par hasard le *Cas des nobles hommes et femmes,* le n° 993 de l'*Inventaire* de la bibliothèque du duc de Berry, auquel il fut offert le 1er janvier 1410, aux étrennes, par l'évêque de Chartres : puis, l'identification faite, examiner si les enluminures n'auraient pas quelques rapports avec la miniature signée Filippus que j'avais rencontrée. Le très aimable bibliothécaire de Carpentras a bien voulu, avec une bonne grâce dont je le remercie vivement, m'adresser en communication le manuscrit pour que je pusse l'examiner, le photographier à loisir. Ce qui m'a permis de constater immédiatement que, l'ouvrage étant une copie des environs de 1440, l'étude sur *Les Très riches Heures du duc de Berry* n'avait rien à lui demander. D'ailleurs le manuscrit du duc de Berry commençait au f° 2 par : « Ils ont plaisir », et ces mots, dans le manuscrit de Carpentras, sont en bas de la première colonne du f° 2.

Par exemple, les cinq miniatures qui restent d'une enluminure certainement beaucoup plus riche dans le principe, sont tellement personnelles, tellement étranges pourrait-on dire, que, bien que n'ayant aucun renseignement sur elles, il me semble utile de les publier au passage, de les détailler, parce qu'elles apportent à l'histoire de l'art une note aussi particulière qu'imprévue.

Le manuscrit est un in-folio qui mesure 360 millimètres sur 260 ; il est écrit à deux colonnes ; il est décoré de cinq miniatures de 9 centimètres de largeur, — celle des colonnes d'écriture ; — les trois premières ont 9 centimètres de hauteur, la quatrième 10, la cinquième 9,5. Elles sont au f°s 6 v°, 9 v°, 12, 136, 221 v°. Quand on voit les trois premières aussi rapprochées, on peut s'étonner de la distance qui les sépare de la quatrième, 124 pages, de la cinquième, 209 pages. Mais on peut observer alors qu'au f° 26 se trouve un emplacement blanc, sans rayures, destiné à recevoir l'enluminure d'un chapitre intitulé : « Ce XVIIIe chapitre raisonne contre les

femmes, en racontant leurs vices et leurs barats [ruses] ». La rédaction en est des plus amusantes; leurs coquetteries sont drôlement narrées, comme leurs séductions « pour recouvrer leur seigneurie perdue par le divin jugement, duquel d'ailleurs les femmes ne tiennent compte : elles s'efforcent par leur nouvelle subtilité de la reconquérir sur les hommes et pour cela entendent et veillent à avoir la face luisant par couleurs vermeilles et unies, à avoir les yeux longs, pesants et vers, la chevelure jaune comme l'or, la bouche ronde, le nez long, le col blanc et poli comme ivoire, qui soit droit et élevé sur deux rondes épaules, la poitrine enflée par deux tetins, ou vrais, ou contrefais, durs et ronds, les bras longs, les mains déliées et tenues, les doigts étendus et le corps gresle et petit ». Malheureusement le peintre ne l'a pas enluminé.

Au f° 31, un onglet, tranché d'un coup de canif, permet de supposer là, autrefois, l'existence d'une miniature qui a été enlevée; également un onglet au f° 99, sur lequel on aperçoit le commencement de lignes d'écriture; encore un onglet au f° 108; nous en verrons enfin un au f° 169.

Le manuscrit devait donc ainsi être orné de neuf miniatures terminées, et d'une qui ne fut pas peinte. Il faut faire remarquer que certainement la fin du volume devait recevoir moins d'enluminures; car, tandis qu'au début les magnifiques initiales à fond d'or — au nombre total de 188 — mesurent seulement 42 millimètres de côté, elles augmentent d'importance à mesure qu'on avance, jusqu'à fournir, avec 58 millimètres de côté, une véritable décoration, et des plus riches.

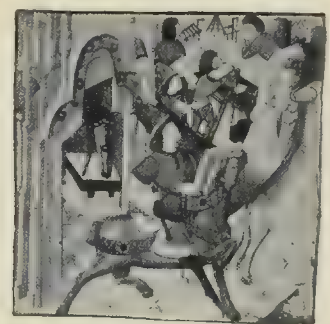
La première miniature (fig. 160) orne le f° 6. Elle représente *le Paradis terrestre* entouré d'une muraille grise. D'une tonalité verdâtre, d'une douceur exquise, nous y voyons, d'un côté, Adam et Ève au milieu d'une prairie d'un vert très gouaché, au pied de l'arbre de la science. Adam a les cheveux blancs, Ève la chevelure fauve. D'un geste charmant, elle tend à Adam le fruit défendu, qui est une orange. D'une carnation blanche, très légèrement teintée de vermillon

et de laque rose, ils se détachent sur le ciel, indiqué d'une ligne bleuâtre. Dans les airs, l'ange, dans les mêmes tons, tient une épée bleue pour les chasser par la porte qu'ils franchissent. Dans cette grisaille verte, si sobre, seul se détache, en une note brillante, le serpent féminin qui, ventre jaune de Naples, dos vermillon citron, s'accroche au tronc de l'arbre chargé de fruits d'or.



Cliché Mély

Fig. 160. — *Le Paradis terrestre*. Miniature du *Boccace*.
(Bibl. de Carpentras, ms. 622.)



Cliché Mély

Fig. 161. — *Cadmus fonde Thèbes*. Miniature du *Boccace*.
(Bibl. de Carpentras, ms. 622.)

Cette discrète opposition de valeurs, si nécessaire, mais si juste, est l'œuvre d'un coloriste du plus grand talent. Et elle est si voulue, si peu l'effet d'un heureux hasard, que dans toutes les autres miniatures, exécutées chacune dans une harmonie colorée différente, nous allons la retrouver; et c'est elle surtout qui fait de ces quelques pages inconnues, un groupement du plus haut intérêt artistique.

La tonalité de la deuxième miniature (fig. 161) est un bleu délicieux : « Le VIe chapitre contient le cas de Cadmus roy et fondateur de la cité de Thèbes » (f° 9).

Au premier plan, le fils d'Agénor, Cadmus, vêtu d'un surcot de brocart d'or brodé de fleurs bleues, monte un cheval rouan vigoureux, très curieusement campé. Sa figure est extrêmement énergique, il tient d'une main ferme son bâton de commandement. Derrière lui est une chapelle bleue; dans l'intérieur, un tombeau surmonté de la

statue d'un chevalier debout : c'est l'oracle d'Apollon à Delphes, qu'il vient de consulter. Il poursuit la vache qui doit le conduire à l'emplacement où il va fonder Thèbes.

Tout à fait différente est la troisième miniature (fig. 162), d'une tonalité lilas, brillante, riche de couleurs, pleine de détails dans les costumes les plus élégants (f° 12).



Cliché Mély.

Fig. 162. — *Œdipe épouse Jocaste, puis se crève les yeux*. Miniature du *Boccace*. (Bibl. de Carpentras, ms. 622.)



Cliché Mély.

Fig. 163. — *La Fortune*. Miniature du *Boccace*. (Bibl. de Carpentras, ms. 622.)

« C'est le VIIIe chapitre qui contient le cas de Jocaste, royne de Thèbes. »

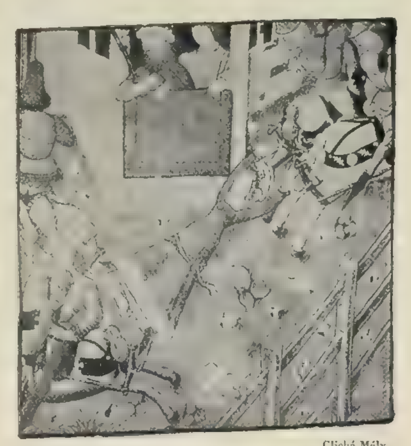
Jocaste, femme de Laius, roi de Thèbes, et mère d'Œdipe, épousa, dans la suite, son propre fils, qui avait tué son père. Elle en eut quatre enfants : Etéocle et Polynice, Antigone et Ismène. Ayant découvert l'inceste qu'elle avait commis, elle se pendit de désespoir, pendant qu'Œdipe se crevait les yeux.

C'est cette dernière scène qui est ici représentée. A gauche, dans l'intérieur du palais, dont la chambre à coucher est tendue d'une riche étoffe lilas, Œdipe, ayant deviné l'énigme du Sphinx et devenu ainsi le mari de la Reine, déshabillé, fait sa prière au pied du lit ; Jocaste, vêtue d'une robe bleue bordée d'un riche orfroi, commence à se dévêtir. A l'extérieur du palais, dont les murs sont en briques

rouges, Œdipe, dans un magnifique vêtement de brocart lilas broché d'or, est entouré de ses deux enfants, Etéocle et Polynice, et, « triste, et, doulant de la mocquerie de ses deulx fils, trait hors les deulx yeux de sa teste ».

La quatrième miniature (f° 136) représente *la Fortune* (fig. 163). La tonalité en est rose sèche.

Au haut d'un perron à double rampe qui surmonte une baie ornée des ferronneries les plus fines, *la Fortune*, tenant sa roue dans la main gauche, est assise dans une chaire. Sa robe est feuille de rose sèche, brodée de délicates feuilles d'or. De la main droite, elle appelle à elle, par l'escalier de gauche, « hommes et femmes pour les ven (vaines) œuvres mondaines ». Mais, à peine arrivés à ses pieds, ils dégringolent les marches de l'escalier de droite. La délicieuse petite femme, coiffée du hennin, vêtue d'une robe bleue, paraît tomber moins brusquement que les malheureux hommes, qui, eux, font une pénible chute. L'artiste en la peignant s'est certainement souvenu des *barats* dont il a été question plus haut ; dans ses atours élégants, elle semble « ne tenir aucun compte du Jugement divin », et, si elle se mord les doigts, sa mine, aussi futée qu'éveillée, semble bien disposée à recouvrer prochainement « la seignorie perdue ».



Cliché Mély

Fig. 164. — *Le supplice de Brunehaut*. Miniature du *Boccace*. (Bibl. de Carpentras, ms. 622.)

Mais si la punition n'est point ici trop cruelle, voici le châtiment terrible (fig. 164).

« Le premier chapitre contient en brief le cas de Brunichilde, royne de France » (f° 221).

Dans une prairie d'un vert très doux, semée d'ossements blanchis,

Brunehault, vêtue d'une robe rose sèche, brodée d'or et bordée d'hermine, est tirée à quatre chevaux rouans et blancs, en damier. Dans une tribune, au fond, le roi Clotaire assiste au supplice. La tonalité très douce de la miniature est relevée avec un goût exquis par deux touches brillantes de rouge, le bonnet du cavalier de gauche et les chausses du cavalier du premier plan.



FIG. 165. — *Le Martyre de saint Georges.* (Musée du Louvre.)

Vainement, dans l'état de nos connaissances actuelles, on tenterait de donner quelques renseignements sur l'artiste, auteur de ces pages si intéressantes. Il y a là un mélange d'écoles très diverses. On ne peut nier l'ensemble très français ; mais très volontiers, si on me parlait d'influences espagnoles, je n'y ferais pas d'objections. J'y vois des souvenirs du *Martyre de saint Georges* du Louvre (fig. 165) dans la croupe de la vache qui fuit devant Cadmus, dans la raideur de Brunehault écartelée. Si les coiffures féminines sont celles de la cour de France vers 1440, le bonnet des hommes rappelle celui des capitouls de Toulouse. Il se pourrait donc que le manuscrit ait été exécuté dans le Midi, mais du côté de l'Espagne. J'y trouve aussi un bien curieux rapprochement à faire entre la reine Jocaste (fig. 162) et la sage-femme de

l'*Histoire d'Hercule,* la belle tapisserie du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles (fig. 166), qui a soulevé la si curieuse question, non encore résolue, de ses origines flamandes ou françaises. Notre manuscrit viendrait-il fournir à la discussion quelque renseignement imprévu? En tout cas, nous ne pouvons faire autrement que d'admirer ici la maestria d'un grand artiste français; son œuvre délicate pose un problème assez curieux pour que ces fines peintures méritent de prendre une place très caractéristique dans l'histoire de la miniature française.



FIG. 166. — *La naissance d'Hercule.* (Tapisserie du Musée du Cinquantenaire, à Bruxelles.)

Le comte P. Durrieu, dans les *Œuvres de jeunesse de Fouquet (Centenaire des Antiquaires de France),* a signalé à la Bibliothèque de Genève un autre *Boccace* (ms. fr. 191), également signé PHYLIPPUS. Les miniatures qui le décorent n'ont aucun rapport avec celles du manuscrit de Carpentras; mais il faut faire bien remarquer que le PHY de PHYLIPPUS est écrit sur un grattage, que les trois lettres sont extrêmement serrées, qu'il est fort probable qu'elles en ont remplacé deux, FI sans nul doute. Mais pourquoi ce grattage, pourquoi cette substitution, dont le motif est vraiment difficile à saisir? Nous n'avions pas le droit de passer la chose sous silence.

1447. M. Janvier a étudié naguère dans les *Mémoires des Antiquaires de France* (1890), le *Livre des propriétés des choses* de la Bibliothèque d'Amiens (ms. 399). M. Coyecque, dans le *Catalogue de la Bibliothèque d'Amiens,* en a donné une excellente description, je ne saurais mieux faire que de la reproduire.

« Barthélemi l'Anglais. *Le Livre des propriétés des choses.* Traduction de Jean Corbichon. Parchemin de 296 feuillets à deux colonnes. Initiales de couleur sur fond d'or ou d'or sur fond de couleur, encadrements. Miniatures fort belles et très curieuses.

« Au fol. 296 v° on lit : « Cy finist le Livre des propriétés des choses. Jean de Chalon (autographe). Ce Livre des propriétés fut escript l'an de grâce mil quatre cens quarente et sept, par le commandement de très honnoré, puissant et redoubté seigneur messire Jean de Chalon, seigneur de Viteaulx, de l'Isle soubz Mont Real et de plusieurs autres places. Et je, Estienne Sauderat, natif de la cité d'Aucerre, escripvain et humble serviteur de mondit Seigneur, l'ay escript et enluminé comme il appert. — Anno Domini millesimo quadringentesimo quadragesimo septimo, iste liber scripsit de Saudretis natus, Stephanus nomine vocatus. Sauderat. Ita est[1]. » (fig. 167).

Fig. 167. — Souscription du *Livre des propriétés des choses*, enluminé par Sauderat. (Bibl. d'Amiens, ms. 399.)

De la même date est l'*Histoire de la Toison d'or*, le superbe manuscrit fr. 138 de la Bibliothèque nationale. Sur une bande de la tenture du fond de la miniature du frontispice on lit (fig. 168) :

PAVO M°447 BEV.

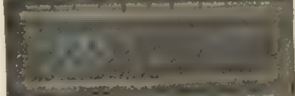


Fig. 168. — La signature de PAVO sur le frontispice de la *Toison d'or*. (Bibl. nat., ms. fr. 138.)

Bevinden en flamand, signifiant *invenire*, nous devons donc lire

PAVO M°447 BEV[INDET].

comme au bas de tant de gravures : *Inv*[*enit*].

Ce nom de Pavo est très connu. C'est celui de toute une dynastie de miniaturistes de Bruges qui se retrouvent dans le *Keuren* sous le nom de Pau, Paeu, Peau, pendant la deuxième moitié du XV[e] siècle. Pauw en flamand veut effectivement dire paon, en latin *pavo*. Nous lisons dans les registres de la Gilde de Saint-Luc, sur cette famille,

1. *Archives de l'Art français*, 2[e] sér., t. II, p. 393.

dont un descendant M. Depaw, un des spirituels dessinateurs de notre époque, demeure actuellement à Paris, les renseignements suivants :

« 1460, François de Pau, admis à la maîtrise, reçoit pour élèves, en 1465, Pierre Willemssœne ; en 1469, Louis van Hackere ; en 1475, Pierre Roozel ; en 1478, Jean Wouters et Jacques de Paeu ; en 1489, Thierry Claerbout ; en 1497, Liévin van de Watere.

« 1469, Jean de Paeu.

« 1478, Jacques de Paeu, fils de Josse.

« 1498, François de Pau reçoit pour élève Nicolas van Risselle.

« 1509, Roger de Pau admis à la maîtrise.

« 1513, Richard de Pau admis à la maîtrise.

« 1527, Pierre de Pau admis à la maîtrise.

« 1534, Daniel de Pau admis à la maîtrise. »

Nous ne parlons pas des élèves miniaturistes formés par les de Pau après 1500.



Cliché Hans Vollmer.

Fig. 169. — Miniature et signature de Petrus Gilberti dans une *Bible historiale*. (Bibl. de Bruxelles, ms. 9001.)

Première moitié du xve siècle. La signature *Petrus Gilberti me fecit* se trouve dans une *Bible historiale* (ms. n° 9001, f. 20 v°, de la Bibliothèque de Bruxelles) au-dessous de la miniature reproduite ici (fig. 169). Elle a été découverte il y a deux ans par M. Hans Vollmer qui l'a publiée dans le *Repertorium für Kunstwissenchaft* (1910, p. 234) et qui fort aimablement m'en a communiqué le cliché photographique que je puis ainsi donner.

Vers 1455. Voilà qu'à propos d'un délicat manuscrit de la bibliothèque d'Aix-en-Provence (n° 22), écrit et enluminé aux environs de 1455,

il me faut faire encore, comme pour *Les Très riches Heures de Chantilly,* une incursion dans le domaine de la peinture. C'est en effet l'admirable *Retable de Boulbon,* aujourd'hui une des pages les plus précieuses de la Salle des Primitifs français du Louvre, qui m'a mis sur la trace de l'artiste qui décora le charmant *Livre d'Heures* de la Méjane.

Le *Retable de Boulbon* n'a pas figuré à l'Exposition des Primitifs français de 1904. Non pas qu'il fût demeuré inconnu ; l'abbé Requin, l'érudit passionné des œuvres d'art de la Provence, n'avait eu garde de l'oublier ; bien au contraire, il fut envoyé à Paris. Mais quand il arriva, il apparut dans un si lamentable état, que le temps matériel devait manquer pour le réparer, même sommairement, et le mettre en état de figurer dignement à côté des chefs-d'œuvre que la tenace persévérance de H. Bouchot avait réunis au Pavillon de Marsan.

Plus tard, comme les parties les plus importantes du tableau, les personnages principalement, n'avaient pas trop souffert des injures du temps et des hommes, on admit qu'une indispensable restauration, qui enlèverait d'abord la crasse formée de poussière et d'humidité, qui rendrait ensuite aux ors leur valeur, qui ferait enfin réapparaître la finesse de la peinture, qui surtout consoliderait le panneau de noyer sur lequel il était peint, s'imposait[1]. Mais il était aussi impossible de confier une page semblable à un ouvrier de province que d'imposer un pareil sacrifice au conseil de fabrique de Boulbon, petit village des Bouches-du-Rhône, près de Tarascon. Seul le Louvre pouvait se charger de l'opération nécessaire.

Les choses tournèrent au mieux pour le tableau, pour l'art, pour le conseil de fabrique. Ce dernier impuissant à sauver son malade, suivant l'expression de Bouchot, consentit à l'abandonner moyennant un prix raisonnable au Comité de l'Exposition des Primitifs français qui, voulant célébrer dignement les heureux résultats de

1. Bouchot en a publié une reproduction avant la restauration dans la *Gazette des Beaux-Arts,* t. XXXI (1904), p. 449. — L'abbé Requin en a donné la même gravure, dans la *Revue de l'Art,* 10 avril 1904.

l'Exposition de 1904, l'offrit au Musée du Louvre comme un pieux souvenir de sa précieuse collaboration.

C'est ainsi qu'aujourd'hui, nous pouvons l'admirer, — après restauration —, dans la Salle des Primitifs français de notre Galerie nationale. Il porte en haut cette inscription : *Don du Comité de l'Exposition des Primitifs francais,* 1904, et au bas : *École d'Avignon, vers* 1475. — *Le Christ ressuscité ; Saint Agricol et un donateur* (pl. IX).

Le tableau, peint sur panneau de noyer, mesure 1m,46 de largeur et 1m,26 de hauteur.

On voit au centre Notre-Seigneur de Pitié, debout devant la Croix, les mains percées croisées sur le pubis[1]. Son corps nu, portant au côté droit sa plaie saignante, est ceint du *perizonium.* Sa tête, inclinée à droite, reçoit l'Esprit-Saint sous la forme d'une colombe nimbée que souffle Dieu le Père, dont la figure énergique paraît à une petite fenêtre, telle celle de l'Arche par laquelle Noé lâcha la colombe.

A sa droite, un saint debout, nimbé, mitré et crossé d'une croix épiscopale qu'il tient de sa main gauche gantée. Près de sa mitre on lit : AGRICOL' ; de sa bouche sortent ces paroles : **hec est fides nostra** abrégé de *Hæc est victoria quæ vincit mundum, fides nostra* (Jean, Epître, c. 5, § 4). Vêtu d'une riche chape brodée, il appuye sa main droite sur la tête d'un prêtre agenouillé, qui joint les mains et implore le Seigneur : **Salvator mundi miserere me.**

Par une fenêtre on aperçoit derrière eux la rue montante d'une ville. Vers le milieu un homme est penché sur la margelle d'un puits, et l'échoppe d'un cordonnier laisse voir un étalage de chaussures. Au fond, en haut sur la colline, une église surmontée d'un clocher.

A la gauche du Christ, la Colonne, autour de laquelle s'enroulent les cordes de la Passion, et sur le bras de la croix on aperçoit, à côté de la Lance, des Verges, du Fouet, éclairés par une petite lampe de sanctuaire, une main décharnée[2].

1. C'était cette position qui surprenait tant M. P. Vignon, dans le *Saint Suaire de Turin.*

2. On la retrouve également dans la *Messe de saint Grégoire,* attribuée au Maître de Flémalle (*Gazette des Beaux-Arts,* 1902 (2), p. 201).

Ici, je vais simplement emprunter à M. Bouchot quelques-unes des lignes qu'il a consacrées à ce monument si important, parce qu'elles posent très nettement les données du problème dont nous cherchons la solution.

« Si jamais M. l'abbé Requin découvre le « Prix fait » du Retable « de Boulbon, comme il l'espère, peut-être nous dira-t-il que le « Retable était destiné à une autre église que celle de Boulbon où « il a été trouvé[1]. Sa découverte pourra de plus nous renseigner sur « une petite particularité de l'œuvre qui n'est pas sans poser un « autre problème.

« Que peut être un signe en forme de bésicles fait de trois « cercles ou annelets superposés, aperçus à gauche dans le bas, « au-dessous du donateur, et à droite près de la colonne ? Ce der- « nier signe est accompagné d'une petite cigogne, très habilement « peinte, laquelle a été placée, bien postérieurement sur un blason « timbré d'une mitre, derrière le donateur. Je dis une cigogne, mais « l'oiseau peut être aussi un héron ou la grue que portent dans « leur blason certaines familles, telles les Gruères, de Piémont, ou « les Gruel[2]. Cet oiseau semble indépendant des bésicles dont nous « parlions et qu'on avait pensé être la représentation de trois monts « sur lesquels eût été perchée la petite cigogne. Ce qui empêcherait « de reconnaître les bésicles, c'est que ces ronds sont en somme des « demi-cercles comme on peut le voir. M. de Mély, qui recherche « depuis quelque temps les signatures d'artistes, incline dans le « sens d'un sigle. La cigogne lui laisse entrevoir un peintre *Cigoine*, « *Cigongne* ou *Ciconia*[3]. La cause reste pendante, mais j'avoue ne pas

1. « On croit en ce moment que le tableau dut être commandé par le premier curé de Saint-Agricol, en 1454. Mais ce n'est qu'une simple supposition » (H. Bouchot).

Je ferai remarquer que Saint-Agricol n'était pas une paroisse, mais une collégiale : qu'il n'y avait pas par conséquent de *curé*, mais des chanoines, et que la fondation de la collégiale remonte, comme nous le verrons tout à l'heure, à 1321.

2. Cet oiseau, outre le héron, la grue, la cigogne, peut très bien représenter un chevalier, ou tout autre échassier ou oiseau d'eau, tel le butor, arme de la famille Bevereau qui avait un butor sur son blason (H. B.). H. Bouchot aurait pu ajouter les Pelagrue du Bordelais, qui fournirent en 1305 un cardinal au Sacré Collège.

3. Ce pourrait être Segond, Segoind, ou même Cicon ou Sigonge (H. B.).

« croire à une mention de peintre. Le plus ordinairement ces indi-
« cations visaient le donateur, et c'est en ne tenant pas compte de
« cette loi générale, que M. Bancel avait été conduit à attribuer au
« peintre Perréal un tableau flamand aujourd'hui au Louvre[1]. Le
« nom, attendu par M. de Mély, ne se retrouve d'ailleurs pas dans
« les artistes du xv[e] siècle. »

« ..... Le nom de saint Agricol est en capitales du xvi[e] siècle,
« et, par conséquent, ajouté postérieurement comme les armes du
« pape à droite et les armes du donateur à gauche[2]. »

Je ne suivrai pas H. Bouchot, quand il rapproche du retable de Boulbon, la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon, le *Triomphe de la Vierge,* d'Enguerrand Charonton : c'est affaire de sentiment pur, en effet; dans le *Retable de Beaune,* j'ai montré le danger de cette argumentation essentiellement personnelle. La critique d'art doit maintenant être scientifique; ici, elle peut l'être techniquement, documentairement, paléographiquement, héraldiquement. Quand ces différents aperçus seront élucidés, nous pourrons faire appel alors au sentiment; je le reconnais nécessaire, mais à l'arrivée seulement, quand la solution des autres points qui l'encadrent autorise son entrée en scène.

Ainsi, d'après H. Bouchot, plusieurs côtés de la question sont très obscurs. La question de la cigogne ne laisse pas en effet que d'être embarrassante. De ce qu'on n'a pu expliquer tout de suite l'inscription des armes papales, ni savoir à qui les attribuer, on a pensé s'en tirer en disant qu'elles ont été ajoutées postérieurement, au xvi[e] siècle. Quant au tableau lui-même, on espère que l'abbé Requin découvrira le « Prix fait », qui nous fera connaître enfin quels furent l'auteur et la destination primitive du retable.

1. Certes, il se peut que les initiales *françaises IP* entralacées soient les intiales des donateurs de la *Vierge*; mais sans vouloir faire aucune attribution, la question change d'aspect quand on lit, dans le bas du tableau, les caractères *hébraïques,* IP ⋋ 1490. Cela, c'est une signature de peintre *certainement.* Voir à ce sujet l'introduction (fig. 1).

2. Bouchot (H.), *Le retable de Boulbon au Louvre* dans *L'art et les artistes,* novembre 1905, p. 23-26.

Et H. Bouchot conclut ainsi : « J'incline donc à penser que le *Retable de Boulbon*, désormais acquis au Musée du Louvre, est de la même date et de la même main que le *Triomphe de la Vierge* de Villeneuve-les-Avignon, c'est-à-dire de 1450 à 1455 environ et de la façon d'Enguerrand Charonton. Si cette opinion se confirmait, comme elle fut établie pour la *Vierge de Miséricorde* du Musée Condé à Chantilly[1], ce seraient trois tableaux de Charonton retrouvés[2]. »

J'ai tenu à bien mettre au point la question, parce qu'à mon tour je voudrais apporter à la discussion plus de précision scientifique et montrer encore une fois qu'un texte est loin d'être tout en critique d'art.

Est-il nécessaire d'aller très loin chercher l'identification des armoiries du tableau de Boulbon? Les sources iconographiques du Cabinet des Estampes vont immédiatement nous donner la solution du problème.

Au mot Agricol (saint), on trouve en effet le titre d'un *Office de la Collégiale de Saint-Agricol d'Avignon*, du XVIIIe siècle. Au sommet, l'encadrement est couronné par l'écusson à la cigogne, timbré de la mitre et de la crosse, blason de la collégiale qui rappelle que saint Agricol, dix-septième évêque et patron de la ville d'Avignon, honoré le 7 décembre, avait au VIIe siècle obtenu par ses prières qu'une bande de *cigognes* fût envoyée du Ciel, pour détruire les serpents qui infestaient les environs de la ville (Le P. Cahier, *Caractéristique des saints*, v° Grue).

En bas, au milieu d'entrelacs fleuris se détache un écusson papal, le même que celui du retable : écartelé d'or et de sinople, au 1 et au 4 au lion d'azur, au 2 et au 3 aux deux bandes d'argent. Et quand dans notre tableau, de chaque côté de la tiare, on lit un reste d'inscription pp xxii, que le réparateur n'a pas cru pouvoir restituer, il est bien facile d'y reconnaître pp xxii (papa XXII), Jean XXII, Jacques

1. Bouchot (H.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (1), p. 44. — Durrieu (Le comte P.), *Ibid.*, 1904 (2), p. 1.
2. Bouchot (H.), *L'art et les artistes*, novembre 1905, p. 26.

d'Euse, né à Cahors, qui succéda en 1316 à Clément V, et comme second pape siégeant à Avignon, présida en 1321, à la fondation de la collégiale de Saint-Agricol. Ce qui est d'ailleurs confirmé par l'armorial de Ciaconius[1].

Et pour qu'il ne subsiste aucun doute, pour bien indiquer que le tableau était parfaitement destiné à la collégiale d'Avignon, si nous examinons une gravure du commencement du XVIIe siècle, représentant saint Agricol agenouillé près des murs d'Avignon, devant la Vierge qui lui apparaît dans le ciel, et que nous appliquions sur le panorama de la ville une fenêtre en papier découpé comme celle du tableau, nous reconnaîtrons immédiatement la rue du retable de Boulbon, celle de la Petite-Fusterie, au haut de laquelle était précisément la collégiale de Saint-Agricol[2]. C'est ainsi que dans le *Retable de l'Agneau,* on voit la rue du Gouvernement Courte du jour, de Gand.

Ainsi le retable de Boulbon fut exécuté pour la collégiale de Saint-Agricol : les armoiries, la vue de la fenêtre, le portrait du saint avec son inscription, le prouvent sans conteste possible.

Mais reste l'oiseau figuré au bas du tableau, à droite. Cette charmante petite cigogne, si vivante, ressemble-t-elle en quoi que ce soit à la grue héraldique *stylisée* de l'écusson ? Qui donc aura jamais l'idée de faire entre elles un rapprochement ? Aussi, me rappelant non seulement les armes parlantes du moyen âge, celles des La Tour d'Auvergne (une tour), des la Rovère (un chêne), des Créqui (un créquier), des Bar (un bar), des Chaponay (trois chapons), des Porcelets (trois petits porcs), mais aussi les jeux de mots si chers à nos ancêtres, dont j'ai parlé plus haut (p. 81), j'en étais arrivé à l'hypothèse d'un artiste qui aurait pu porter le nom de Cigogne,

1. Ce qui a pu faire croire que l'écusson papal avait dû être ajouté au XVIe siècle, c'est qu'il se rapproche de celui d'Adrien VI, fils de Florent, tisserand d'Utrecht, qui élu pape en 1522, prit comme armoiries le blason de sa ville natale : écartelé d'or et de sable : aux 1 et 4 aux trois Z de sinople, aux 2 et 3 au lion d'argent. Aucun autre blason papal, en effet, depuis le XVIe siècle jusqu'à celui de Pie IX ne peut en être rapproché.

2. Gravure de 1736, signée « J. Michel inv. et delin. » Le palais des Papes est à gauche et la rue part du pont de Saint-Bénézet.

Sigogne, Ciconge ; je l'avais dit à H. Bouchot ; on a vu ce qu'il en pensait. L'abbé Requin, si compétent en ces matières, interrogé également, me répondit très aimablement : « Votre idée serait défendable, si comme vous me le demandez, on connaissait un peintre de ce nom, ayant travaillé dans notre pays. Hélas ! pas de renseignements à l'heure présente ! »

J'insiste à nouveau sur ce point que notre retable a été fait certainement pour la collégiale de Saint-Agricol d'Avignon et très probablement exécuté à Avignon même, puisqu'une des rues de la ville y est reproduite.

Cette représentation de la Résurrection est d'ailleurs très provençale. Ne la trouvons-nous pas identique, dans le *Retable de la tarasque* de la cathédrale de Saint-Sauveur d'Aix[1], attribué à Lemoiturier, élève de Jacques Morel de Lyon. Les détails précis de la sculpture permettent d'expliquer cette main décharnée du tableau, certainement la main qui ayant reçu les trente deniers devient ainsi partie des instruments de la Passion ; dans le retable de Saint-Sauveur, nous voyons en effet à la même place le buste de Judas. Il nous fait aussi comprendre ce que doit être cet orceau de cuivre qui pend du bras droit de la croix, devant saint Agricol. Très probablement c'est la grosse lanterne de Judas que nous apercevons à la même place dans la sculpture, cette relique que le Chapitre de Saint-Jean de Latran et les religieux de Saint-Denis conservaient si précieusement dans leurs trésors. Cette relique invraisemblable, sans aucune espèce d'authenticité, prit place dans le trésor de Saint-Denis, à la suite d'une erreur de scribe, qui, copiant au XIIe siècle l'énumération des reliques de la Passion, écrivit *sancta Lucerna*, la sainte Lanterne, au lieu de *sancta Lancea*, la sainte Lance. Dès lors l'Abbaye se devait à elle-même de posséder une relique aussi curieuse ; elle ne tarda pas à l'exposer à la vénération des pèlerins.

Quant à la technique et à l'anatomie, elles sont ici tout à fait

1. Décrit et reproduit par L. Gonse, *La sculpture française depuis le XIVe siècle*. Paris, Quantin, 1895, in-f°, p. 31. — Mély (F. de), *Monuments Piot*, 1906.

particulières. Les figures sont traitées par plans avec l'énergie d'un sculpteur habitué à tailler en pleine matière. L'ossature du crâne, aux mâchoires carrées, aux apophyses zygomatiques saillantes, aux fronts larges et durs sous la peau, sont d'une incomparable maîtrise. Pour la couleur elle est caractéristiquement personnelle, aussi vigoureuse dans ses blancs blafards que dans ses ombres puissantes, sans heurts blessants dans des distances pourtant extrêmes. Aussi, tout en ne suivant pas mon érudit ami H. Bouchot dans des rapprochements que je ne sens pas indiscutables, il m'a trouvé près de lui, quand il proclama l'inconnu de Boulbon, un des plus grands peintres de toutes les écoles.

Or, j'avais noté naguère que la bibliothèque d'Aix en Provence possédait un manuscrit fort précieux, dont une page, très belle, était, disait-on, signée « *T. Hugoniet me p.*[1] ». Dans le *Catalogue général des Manuscrits des bibliothèques publiques de France* (Départements, t. XVI, Aix), M. l'abbé Albanès qui l'avait longuement étudié, en donnait la description suivante :

22 (R. A. 74). Livre d'heures.

Ces heures, qui ont été données à la Bibliothèque Méjanes par M. Rey, ancien évêque de Dijon, sont très belles sous tous les rapports et méritent une description et une étude attentive. Quand nous saurons ce qu'elles contiennent et quels ornements les embellissent, nous nous occuperons de leur histoire.

Page 1. Calendrier en français, lettres en or, en rouge et en bleu. — Janvier. 10. « S. Guillemme (en rouge) ; 27. S. Julien. » — Février. 1. « S. Sever ; 9. S. Ausbert ; 10. Ste Austreberte ; 16. Ste Julienne ; 28. Ste Honorine. » — Mars. 1. « S. Aubin, 7. S. Vigor ; 15. S. Alexandre ; 28. S. Ernoulf ; 31. S. Maurille. » — Avril. 1. « S. Valéri ; 9. S. Hue ; 13. S. Tibur ; 16. S. Ernoulf ; 20. S. Tybur ; 27. S. Nicostrat ; 30. S. Eutroppe. » — Mai. 8. « S. Maxime ; 9. S. Nicolas (en lettre d'or) ; 12. S. Servais ; 15. S. Magloire ; 17. S. Patris ; 21. Ste Quitaire ; 27. S. Yldevert. » — Juin. 4. « S. Valéri ; 8. S. Godart ; 12. S. Ursin ; 15. S. Lucien ; 16. S. Cir, Ste Julitte ; 19. S. Gervais (en or) ; 21. S. Florent ; 25. S. Eloy. » — Juillet. 1. « S. Thibauld ; 3. S. Marcial ; 4. S. Martin ; 8. S. Wicostrat ; 15. S. Maclou ; 16. S. Waast ; 18. S. Cler ; 21. S. Victor ; 22. Ste Magdalène (en or) ; 31. S. Germain. »

1. C'est probablement ce miniaturiste que M. J.-J. Marquet de Vasselot signale comme *G. Hugonnet* dans *Deux émaux de Jean Fouquet (Gazette des Beaux-Arts,* 1904 (2), p. 144).

— Août. 1. « S. Pient ; 20. S. Philibert ; 22. S. Symphorien ; 28. S. Vivien ; 31. S. Fiacre. » — Septembre. 1. « S. Gille, S. Leu ; 4. S. Antoine ; 7. S. Osmer ; 10. S. Amador ; 12. S. Ysidore ; 15. S. Lubin ; 18. S. Lambert ; 22. S. Paer ; 25. S. Firmin. » — Octobre. 2. « S. Légier ; 6. S[te] Foy ; 9. S. Denis (en or) ; 11. S. Nigaise ; 12. S. Pience ; 16. S. Michiel ; 20. Les XI mil vierges ; 22. S. Mellon ; 23. S. Romaing (en or) ; 25. S. Crespin ; 30. S. Amant ; 31. S. Quentin. » — Novembre. 3. « S. Eustace ; 6. S. Liénard ; 11. S. Martin (en or) ; 12. S. Bris ; 15. S. Maclou ; 16. S. Aignien ; 19. S[te] Barbe. » — Décembre. 1. « S. Eloy ; 3. S[te] Christine ; 6. S. Nicolas (en or) ; 10. S[te] Avoie ; 18. S. Ladre. »

De cette longue série de saints particuliers, dont la dévotion privée a fait choix pour les ajouter aux saints du calendrier général, nous tirons immédiatement une conclusion : un livre qui n'a aucun saint provençal, aucun saint lirinois, n'a été écrit ni à Aix, ni à Lérins, comme on l'a prétendu, ni en Provence. Cette série de noms désigne nettement le Nord de la France ou l'Ouest. Quant à la présence sur le calendrier, de saint Victor, sainte Madeleine, saint Ladre, ce n'est pas une difficulté, ces noms étaient adoptés presque partout.

... Page 36. Prières à la sainte Vierge... Nous devons faire remarquer que la première de ces prières est au masculin, ce qui serait singulier si le livre avait été écrit expressément pour une femme.

... Page 309. Prière à la sainte Vierge, en français : « Doulce dame de miséricorde, mère de pitié, fontaine de tous biens, qui portastes Jhesu Crist IX mois en vos précieulx flans, et l'aleistates de vos doulces mamelles... Ave Maria. [O] tres doulce dame, pour ycelle grant joye que vous eustes quant... Suivent quinze « Ave Maria », et quinze prières identiques pour le commencement, variant seulement pour le motif de joie rappelé...

Notre manuscrit est orné de douze grandes miniatures. Il devrait en avoir quinze, mais on en a enlevé une entre les pages 132-133, et une autre entre les pages 150 et 151, et celle qui devait remplir la page 51 n'a pas été peinte. Toutes les pages, de la première à la dernière, ont une large bordure de plus de trois centimètres, et les marges de chacun des douze mois du calendrier contiennent, en plus, une scène, en rapport avec la saison et, d'autre part, le signe correspondant du Zodiaque. Les initiales ornées sont en très grand nombre ; les grandes de quatre centimètres au carré sont toutes sur fond d'or ; les moyennes et les petites, en or sur couleurs fines. Le volume est revêtu d'une belle reliure en maroquin de couleur sombre, postérieure à sa date, ayant le dos et les plats couverts de bordures, de guirlandes et de vignettes dorées ; on y remarque trois monogrammes divers, l'un au centre, composé de deux RR accolées, les deux autres formés d'un M et d'un A, d'un P et d'un B.

Le Manuscrit que nous venons de décrire est regardé comme ayant appartenu à la reine Yolande, femme de Louis II de Naples et comte de Provence ; il est connu

généralement sous le nom d'*Heures de la reine Yolande*. Il aurait été écrit pour elle de la main du Monge des Iles d'or, qui l'aurait enrichi des choses les plus rares recueillies par lui. C'est ce que M. le Président de Saint-Vincent affirme, d'après Jean et César Nostradamus, sur les gardes du volume, dont il a cru nous apprendre l'origine et l'histoire d'une manière indubitable. Et cependant, il y a là une double erreur. L'ouvrage est postérieur à la reine Yolande, et le Monge des Iles d'or n'en peut être l'auteur, puisque personne ne croit plus à l'existence de ce personnage inventé par les Nostradamus. Eût-il réellement existé, il n'aurait pu écrire un livre où de nombreuses fautes indiquent une main habile en calligraphie, mais inexpérimentée pour le reste, qui met trop fréquemment une lettre à la place d'une autre, et commet trop souvent des omissions sans les corriger.

Ce qui est hors de doute, c'est que ces heures n'ont pas été écrites dans le Midi, l'absence au calendrier, aux litanies et partout, des saints de Provence, en est une première preuve. Les costumes en sont une seconde. Nous signalons entre autres, les coiffures à pain de sucre et les grands turbans dont on a affublé les femmes qui figurent aux pages 25, 103, 139, 221, 309, 329. Ce ne sont pas là des coiffures provençales, et, comme les noms des saints que nous avons relevés, ces particularités de modes féminines nous reportent au Nord-Ouest de la France.

Du reste, pour faire du Monge des Iles d'or l'auteur de ce livre et pour lui attribuer, non seulement l'écriture, mais encore les peintures et les enluminures de ce beau manuscrit, il a fallu une grande inattention. L'attribution n'aurait quelque chance d'être admise, que dans le cas où toutes ces peintures seraient anonymes, et où la désignation de l'artiste qui les a faites dépendrait complètement d'une tradition plus ou moins fondée, ou d'une appréciation entièrement libre. Or, parmi les grands sujets qui décorent notre manuscrit, il en est un qui porte une signature, et comme il est naturel de penser que tous sont sortis de la même main, cette signature unique doit valoir pour tous les autres et en désigner l'auteur commun.

C'est le tableau de la page 309, le onzième du groupe actuellement existant, qui porte le nom du miniaturiste qui l'a exécuté. Si petits que soient les caractères de l'inscription, on y lit néanmoins clairement, en lettres d'or, dans le coin à gauche, aux pieds de la Sainte Vierge, les mots suivant : « T. Hugoniet me p [inxit] ». A une pareille place, ceci ne peut être que la signature d'une œuvre par celui qui l'a faite. L'artiste a eu raison de signer cette miniature de préférence aux autres car elle est la plus soignée, la mieux ornée de toutes. Aux pieds de la sainte Vierge, assise sur un trône resplendissant de dorures, il a fait figurer une dame agenouillée, tournée vers elle dans la posture d'une suppliante, et lui adressant une prière que l'on peut lire à côté, écrite en lettre d'or : « O mater Dei, memento mei. »

Nous avons là, selon toutes les apparences, le portrait de celle, à l'intention de qui les présentes heures ont reçu leur ornementation définitive, et cette figure repa-

rait, toujours la même, dans plusieurs des autres tableaux, avec sa robe rouge et son voile noir. Nous regardons aussi comme des portraits diverses autres figures que l'on découvre au milieu des ornements ou des tableaux, et qui nous semblent représenter des personnes vivantes ; ce seraient des membres de la famille de la propriétaire du livre.

Ce beau manuscrit paraît avoir appartenu successivement au commandeur de Panisse, au cardinal Grimaldi, archevêque d'Aix, au grand séminaire d'Aix, qui le posséda jusqu'à la Révolution française, au président de Saint-Vincent, et enfin à M. Rey, chanoine d'Aix, puis, évêque de Dijon, dont l'ex-libris imprimé est collé à la garde. Il est entré à la Bibliothèque Méjanes, avec les manuscrits de ce dernier.

Seconde moitié du xve s. Vélin, 333 pages. 228 sur 170 mm. Rubriques en rouge, miniatures, bordures, lettres ornées. Rel. maroquin sombre, dentelles, petits fers, tranche dorée.

Cette longue, minutieuse, captivante description était bien faite, on le comprend, pour piquer la curiosité. Puisque donc les règlements de la Méjanes sont impitoyables, il n'y avait qu'une ressource : aller sur place examiner la miniature. L'amabilité de M. Roman, que je suis heureux de remercier, me procura toutes les facilités pour photographier le manuscrit[1].

Point n'est besoin de revenir sur tout ce qu'en a écrit M. l'abbé Albanès. On ne saurait voir là, et il le montre clairement, le *Livre d'Heures* de la reine Yolande : il n'a été ni écrit, ni enluminé par le Monge des Iles d'Or[2], c'est certain ; mais comme dans la description du *Catalogue*, fort nombreux sont les détails trop superficiellement décrits, erronés, ou même passés sous silence, il importe de la reprendre, en partie du moins ; l'utilité d'un nouvel examen, plus

1. M. Aude a parlé de ce manuscrit dans le *Magasin pittoresque*, 1901, p. 229.

2. Ce Monge des Iles d'Or aurait été moine au monastère de Saint-Honorat de l'Ile de Lérins et se serait retiré dans un petit ermitage aux Iles d'Hyères. Il aurait été attaché aux maisons des Baulx, de Duras, de Turenne et aurait travaillé aux manuscrits enluminés du roi René (Cæsar de Nostradamus, *L'Histoire et Chronique de Provence*, Lyon, Rigaud, 1614, in-f°, p. 545). D'après le P. Cahier (*Nouv. Mélanges*, t. IV, p. 200), il se nommait François d'Oberto. Dans la *Collection Armand* du Cabinet des Estampes de Paris, t. LXIX, p. 26, on trouve une miniature d'un manuscrit du Vatican, avec le nom de Cibo, qui lui est attribué.

attentif, plus soigneux, plus critique, plus artistique ne tardera pas en effet à en ressortir.

J'examinais donc la miniature signée *T. Hugoniet*; je détaillais, à la loupe, les traits d'or graciles qui formaient les lettres, tracées dans l'angle gauche inférieur, sur un pavage en bandes alternativement gris clair et gris foncé; quand je m'aperçus qu'il n'y avait pas *Hugoniet* avec un grand H, mais hugoinot, avec un petit h (fig. 170). Puis après cette première constatation, en serrant encore la précision nécessaire dans ces questions si nouvelles, on pouvait voir, sortant de la large ligne d'or qui encadre la miniature en l'entourant, le fleuronnage inférieur d'une majuscule gothique dont la partie centrale et supérieure était ainsi cachée, tout comme le bas des deux premiers jambages de l'm de me: p:. Ainsi, le cadre, tracé après l'achèvement de la miniature, avait, en mordant sur la signature, supprimé presque la première lettre, la majuscule du nom, qui semble commencer ainsi par un minuscule. Ce qui en apparaît ne permet pas d'y voir une autre lettre qu'un C donnant par conséquent pour la signature restituée : T. Chugoinot me: p:



Fig. 170. — Signature de Chugoinot. (Bib. d'Aix-en-Provence, ms. 32.)

Mais de cette lecture nouvelle, aucune conséquence immédiate ne semblait devoir découler : un changement de nom d'artiste, *Chugoinot* au lieu de *Hugoniet,* et c'était tout.

Pourtant, après avoir admiré le faire très habile et très particulier de cette miniature délicate (pl. IX n° 3), « plus soignée que les autres », comme le fait judicieusement observer M. l'abbé Albanès, je ne pouvais m'empêcher de chercher où j'avais vu déjà les chairs blafardes de la figure de la Vierge, l'anatomie de son visage au menton carré, aux mâchoires exagérées si volontairement accusées, même dans une aussi petite peinture; mais rien ne précisait mes souvenirs. Et je me contentai alors d'admirer l'encadrement exquis de cette jolie page, dans le bas à droite, cette jeune fille si calme, recevant dans son giron la licorne blessée par le trait

de l'archer debout à l'autre extrémité, illustration charmante de la capture de la licorne[1], pendant que M. Roman, l'aimable conservateur-adjoint de la Bibliothèque, me contait le symbolisme qu'on croyait y découvrir. L'archer, c'était Charles VII le Victorieux, la licorne blessée, l'Angleterre, chassée de France, se réfugiant dans le sein de Marguerite d'Anjou, fille du roi René, dont le mariage avec Henri VI d'Angleterre fut conclu en 1445, pour sceller l'alliance nouvelle de la France et de l'Angleterre.

Deux pages plus loin, on rencontre une miniature *presque* aussi précieuse. Mais ici, c'est l'encadrement surtout qui en fait tout l'intérêt (pl. IX, n° 2). Quel plaisir pour les yeux de détailler ce beau chevalier endormi près de la fontaine, vers lequel s'avancent gracieusement, portant l'anneau, ces trois gentes Hindoues, coiffées de turbans si caractéristiques, dont la virginale nudité apparaît sous leurs gazes transparentes. De quel manuscrit oriental sont-elles tirées? Quelles *Lashmis* de l'Inde, quelles *Devis* japonaises apportées des Pays d'Orient au roi René, avec tant d'autres curiosités de l'Inde, ont pu leur servir de modèles? Le *Songe du Chevalier* de Raphaël n'approche pas de cette exquise composition.

Encore une fois il me faut abandonner l'abbé Albanès. Non, Chugoinot n'a pas choisi « la plus soignée de ses miniatures pour la signer », mais il en a signé une, parce que seule, peut-être, elle a été exécutée par lui. Dans nulle autre en effet — même dans l'encadrement des petites Hindoues — je ne retrouve sa manière aussi précieuse que particulière.

Quoique d'une jolie composition, le calendrier est grossièrement exécuté. D'une main lourde et différentes par le fond, par la couleur, par l'économie, sont les miniatures des pages 25, 74 (celle-ci

1. Cette légende a des racines très lointaines. On en trouve les premières traces dans les *Cyranides* qui sont certainement d'origine chaldéenne. « Le rhinocéros est un quadrupède ressemblant au cerf, ayant sur le nez une très longue corne. On ne peut le prendre que par le parfum et la beauté de femmes bien habillées. Il est en effet très porté à l'amour » (F. de Mély. *Les Lapidaires de l'Antiquité*, Leroux, 1902, in-4°, t. III, p. 94). Nous retrouvons d'ailleurs la même représentation dans l'encadrement du *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix, de Nicolas Froment.

est encore honnête), 107, 115 (où l'on trouve dans la bordure une assez jolie Mélusine): d'un faire pauvre, celles des pages 177, 209: d'une touche ordinaire, mais meilleure cependant, celle de la page 221 ; une seule se rapprocherait, mais de bien loin, de la Vierge et des Hindoues, l'enluminure de la page 161. Et la manière si différente s'en peut même distinguer sur la gravure (pl. IX, n° 1), où elle est reproduite pour faire ressortir précisément par comparaison, la supériorité d'un maître, qui a tenu à figurer pour une petite part très personnelle qu'il signe, dans une œuvre dont il était probablement l'éditeur.

Où et quand ce manuscrit a-t-il pu être exécuté? Problème bien difficile à résoudre, écrit M. l'abbé Albanès. D'après lui, en effet, les noms des saints inscrits au calendrier, indiquent une œuvre du Nord ou de l'Ouest. Peut-être aurait-il pu préciser davantage, et appeler d'abord l'attention des critiques sur les six noms de saints qui ne sont pas écrits comme les autres: saint Guillemme, au 10 janvier, en rouge ; saint Gervais, au 19 juin ; sainte Madeleine, au 22 juillet ; saint Denis, au 9 octobre ; saint Martin, au 11 novembre ; saint Nicolas aux 9 mai et 10 décembre, en or ; ce n'est certes pas sans motif que l'écrivain les a fait ainsi ressortir. Peut-être faudrait-il voir là les noms des membres d'une famille: et comme un seul nom est en rouge, j'inclinerais à penser que Guillemme fut peut-être le nom du possesseur, tandis que ceux calligraphiés en or pourraient être les prénoms des personnes qui lui étaient attachées par les liens du sang: remarquons que dans ces cinq derniers noms, il n'y en a qu'un de femme, sainte Madeleine, et que M. l'abbé Albanès a fait remarquer que les prières étaient écrites pour un homme.

Il aurait fallu ensuite retenir certains saints inscrits plusieurs fois dans le calendrier: saint Ernoulf, saint Tibur, saint Valery, saint Eloy ; puis constater, après avoir consulté plusieurs martyrologes, que les saints de la province de Normandie, de Rouen surtout, se trouvaient là en nombre relativement important : saint Sever,

sainte Austreberte et sainte Julienne, de Pavilly, sainte Honorine, de Graville, saint Hue, saint Godard, saint Romain, saint Mellon, saint Maclou, saint Vigor, et que le centre de la France était aussi largement représenté : Bourges, par saint Guillaume et saint Ursin : Angers, par saint Maurille et saint Aubin : Limoges, par saint Martial et saint Lienard : Saintes, par saint Eutrope : Nevers, par saint Cyr et sainte Julitte : Poitiers, par saint Pient : Saumur, par saint Florent : Tours, par saint Martin et saint Brice. Enfin, quoi qu'en dise l'abbé Albanès, montrer là plusieurs saints des provinces de Lyon, de Vienne, de Provence même, saint Philibert, de Tournus, saint Thibault, de Vienne, saint Victor, de Marseille, sainte Madeleine et saint Lazare, patrons de la Provence. Et surtout il aurait été nécessaire de tenter l'identification des meubles héraldiques brodés sur le drap mortuaire du catafalque qui précède l'office des morts : d'azur semé d'étoiles d'or, à la croix de gueules, avec un soleil d'or brochant sur le tout.

Mais en réalité, cela ne nous conduirait jamais qu'à déterminer le pays d'origine du possesseur, et non celui où travaillait le peintre : ce qui nous intéresse tout particulièrement.

Il est par exemple un très petit détail, omis jusqu'ici, qui me semble avoir un intérêt tout spécial. Sur le piédestal du trône de la Vierge, on peut, à la loupe, distinguer les ornements suivants :

1° Le monogramme du Christ, précédé d'un signe en forme d'$, avec une double barre ;

2° Un blason, meublé très rudimentairement des attributs de la Passion (à gauche la Colonne de la Flagellation, la Croix au centre, l'Échelle à droite) ;

3° Un entrelacs ;

4° Le nom de MARIA, précédé et suivi du signe $ déjà mentionné ;

5° Un entrelacs ;

6° Trois écussons, sans couleurs, simplement dessinés ; le premier avec deux clés en sautoir, le second avec l'aigle de l'Empire, le

troisième avec les lis de France. D'après leur disposition, il est évident que le premier est l'écusson du Pape, alors celui des Parentucelli, de Nicolas V, par conséquent, ce qui nous donne les dates extrêmes de 1447-1455. Vraiment cette date rappelle le mariage de Marguerite d'Anjou.

La réunion de ces trois blasons nous fait immédiatement songer à cette vieille cité des Papes, traversée par le Rhône, où, dans le calme des jours, on entend encore aujourd'hui, mourant sur les eaux du fleuve, le cri des bateliers : « Pousse à l'Empire », pour gagner la rive gauche : « Pousse au Royaume » pour aller vers la droite, tandis que le château des Papes écrase Avignon de tout le poids de ses hautes murailles. Le Pape, L'Empereur, le Roi, ne sont-ils pas ainsi aux pieds de la Vierge ?

Voilà tout ce que j'avais recueilli dans mon voyage, et, au retour, je venais de tirer des épreuves de mes clichés, quand un examen plus attentif me fit faire une découverte nouvelle.

Au bas de la miniature signée *Chugoinot,* une cigogne avec son petit marchait le long du clair ruisseau. Une cigogne ? Où donc avais-je vu cet oiseau ? Dans quel tableau avais-je constaté sa présence ? Cette fois la recherche ne fut pas longue : aussitôt le retable de Boulbon me revint à la mémoire : en un instant je revis les chairs aux tons blafards, l'anatomie dure des mâchoires : puis l'article de H. Bouchot : puis la lettre de l'abbé Requin : « Votre hypothèse ne serait admissible que si nous avions un artiste de ce nom. »

Mais *Chugoinot,* en vieux picard, avec le *ch* chuintant, n'est-ce pas le français *Cicoignot,* comme *chung* en picard, c'est *cinq* ? Et *cicoineau,* n'est-ce pas en vieux français « petite cigogne » ?

Ainsi donc voilà une miniature d'un faire et d'un coloris tout à fait particuliers, exécutée très probablement à Avignon entre 1447 et 1455 : elle est signée « *Chugoinot* » ; et lorsque nous savons qu'en vieux picard, *chugoinot* veut dire « petite cigogne », nous trouvons justement dans le bas, une cigogne avec son petit.

D'un autre côté, nous rencontrons en Provence un tableau certainement d'origine avignonnaise puisqu'il a été fait pour la collégiale de Saint-Agricol d'Avignon. H. Bouchot le date des environs de 1450 et déclare trouver une étroite communauté d'origine entre ce retable et l'œuvre d'Enguerrand Charonton, de *Laon,* bien voisin de la Picardie ; sa technique se rapproche étonnamment de celle de la miniature d'Aix ; au bas enfin, nous voyons, en sigle, une *petite cigogne.* Est-il vraiment très aventureux de proposer un rapprochement, alors que les maîtres, au début, l'autorisaient, si nous pouvions découvrir en Provence un artiste du nom de « Cicogne » ?

M. l'abbé Requin a cru par exemple devoir discuter ma lecture « Chugoinot », assurant qu'on devait lire « Hugoniet » et non « Chugoinot[1] ».

Il ne conteste pas que, avant le nom « hugoniet », il n'y ait une petite ligne d'or, telle d'ailleurs qu'on la voit dans la reproduction (fig. 170). Mais, dit-il, en examinant attentivement ce petit fleuronnage, il est d'or bruni, tandis que « hugoniet » est en or mat.

Je suis surpris qu'avant tout il n'ait pas cru devoir rechercher pourquoi ce nom propre commençait par une petite lettre : un *h* minuscule au lieu d'un H majuscule ; ce n'est cependant pas habituel ; les noms propres commencent généralement par une grande lettre. L'abbé Albanès, pour couper court à toute discussion, avait imprimé « *Hugoniet* » avec un grand H. Or, il y a un petit *h.* Et c'est alors que j'ai expliqué que la première lettre, la majuscule nécessaire, avait été cachée par l'encadrement, qu'on en apercevait seulement l'extrémité inférieure, et que ce ne pouvait être qu'un C.

La remarque de M. l'abbé Requin ne fait que confirmer mon hypothèse. Lorsqu'on a bruni le cadre, la lettre majuscule, cachée dessous, a été forcément brunie en même temps, puisqu'elle se trouvait sous le passage même du brunissoir.

Mais ce n'est pas tout.

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France,* 1907, p. 256.

Si nous feuilletons la liste des artistes avignonnais, publiée par M. l'abbé Requin lui-même[1], nous trouvons, à la page 155, un artiste, Jean Chaugenet, dit le Bourguignon, originaire du diocèse de Langres, qui après avoir habité Dijon en 1462[2] demeure en Avignon de 1485 à 1495. Je ne sais vraiment pas pourquoi, mais ce nom de Chaugenet, involontairement je le rapproche de celui de Chugoinot. Assurément, ce n'est pas notre Chugoinot, qui, lui, travaillait au milieu du xve siècle et qui d'ailleurs s'appelait T. Chugoinot : mais ne serait-ce pas quelqu'un de sa famille ? Il est vrai qu'on peut dire que le nom diffère passablement.

Sans essayer de montrer, par des comparaisons avec des noms de la même époque, comment les scribes du moyen âge les déformaient, tels Malouel, qui, dans les comptes s'appelle Manuel, Mauloue, Maelwael : Rust, qui se transforme en Rince, Ruissel, Ruece : Sluter, qui devient Scelustre, je puis demander aux travaux mêmes de M. l'abbé Requin l'aide de son érudition reconnue. Là où il lit Chaugenet, M. P. Achard[3] a imprimé Changenot, d'après une pièce d'archives dont M. l'abbé Requin ne parle pas d'ailleurs. Elle est extrêmement intéressante pour notre thèse, puisque précisément il y est question du chapitre de Saint-Agricol, dont la collégiale est peinte dans le retable de Boulbon : « Jean Changenot, peintre d'Avignon de « 1509 à 1519. Il eut pour successeur Nicolas d'Ypres ou d'Amiens, « cité comme peintre à Avignon de 1509 à 1519. Le chapitre de « Saint-Agricol réduit de 25 à 15 florins les droits de lods, dont ce « peintre se trouvait débiteur envers lui pour le droit de mutation « de la maison de Changenot[4]. » Donc, ce Changenot, peintre d'Avignon, habitait une propriété dépendant du chapitre de Saint-Agricol.

« On dira peut-être : mais Changenot ce n'est pas non plus Chu-

1. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1889.
2. Prost, *Gaz. des Beaux-Arts*, 1891 (2), p. 166.
3. *Archives de l'art français*, t. IV, p. 183.
4. Archives départementales de Vaucluse ; fonds du chapitre de Saint-Agricol ; terrier des cens, fol. 14.

goinot. Ne serait-il pas possible qu'il y eût Chaugenot, par un *u* et non pas un *n*, comme M. l'abbé Requin l'avait du reste imprimé ? L'erreur est si possible, que si nous tournons quelques pages du travail de M. l'abbé Requin, nous voyons que changement semblable a été commis par lui. Sous le n° 42 en effet (1468-1491), il donne quelques détails bibliographiques sur un artiste avignonnais, *Ginot* Balateti ou Bollety. Il semble cependant qu'il s'agit bien ici d'un artiste très connu que nous allons bientôt trouver (p. 262), qui a signé le manuscrit 2595 de la bibliothèque d'Avignon : « Les présentes heures « furent achevées d'écrire le XXVIIIe jour d'avril M CCCC LXXXVIII, « par Guiot Baletet, escripvain et enlumineur habitant en Avignon. » M. Labande a bien lu : Guiot et non pas Ginot[1]. De même donc, n'y aurait-il pas Chaugenot et pas Changenot ? Dans ce cas, le rapprochement s'imposerait presque, car la forme Chaugenot autorise parfaitement la forme Chugoinot, *oi* se prononçant *ai* ou *e*.

D'ailleurs c'est sur la forme seule du nom que porte toute la discussion. Nul n'a songé à contester en effet qu'il y eût là une signature d'artiste, qui a inscrit dans une de ses œuvres son nom suivi de *pinxit*. Toutes les objections orthographiques ou onomastiques ne sauraient donc écarter ce miniaturiste de la liste de ceux qui ont signé leurs œuvres.

1456. La *Bible Mazarine*, le superbe incunable de 1456, conservé à la Bibliothèque nationale (salle d'Exposition) fut enluminée et reliée par Henri Albert dit Cremer. On lit en effet, au t. I :

« Et hic est hujus prime partis Biblie scilicet Veteris Testamenti, illuminata seu rubricata et ligata per Henricum Alberti, alias Cremer, Anno Domini M° CCCC° LVI° festo Bartholomei apostoli. Deo gratias. Alleluia. »

Fort nombreux sont les bibliographes qui ont signalé cette sous-

1. On pourrait également appeler, dans la même étude de M. l'abbé Requin, l'attention sur Yverni, lu dans d'autres textes Iverici (p. 126, n° 12), *n* lu *ic* ; sur Tavernery Arnaud ou Armand (p. 145, n° 31) ; Barthélemy Bovis ou Boirs (p. 147, n° 39).

cription : Ch. Nodier, dans sa *Bibliothèque sacrée grecque-latine,* Brunet, Graesse, Lacroix et Séré ; mais comme les uns l'appellent Cremer, les autres Cramer, on pourrait se demander si par hasard, il n'y aurait pas quelque rapprochement à faire avec un peintre de Cambrai, qui travaillait en 1464, dont parle A. Durieux dans ses *Artistes Cambrésiens,* Henri Crumer, Henri Crumier, même plus tard Henri Grumel.



Cliché Mély.
FIG. 171. — Gilles le Bouvier offrant son *Histoire chronologique de France* au roi Charles VII.
(Bibl. nat., ms. fr. 4985.)

Et ce n'est pas une des moindres curiosités bibliographiques de cette étude nouvelle, que de voir ainsi l'imprimeur à ses débuts, réclamer l'aide de l'enlumineur de manuscrits encore dans sa célébrité. De cette souscription dans un incunable, il faut rapprocher encore les gravures sur bois signées I M, merveilleusement enluminées, qui se mêlent à des miniatures peintes sur vélin, qu'on croit pouvoir attribuer aux meilleurs artistes de l'atelier de Bourdichon et qui ornent le *Livre d'Heures* de Charles d'Angoulême, de 1464 (Bibl. nat. ms. lat. 1173, f°s 9 et 22).

1456. Dans son *Histoire de la Monarchie française,* Montfaucon, au chapitre de Charles VII (t. III, p. 268), décrit longuement un très curieux manuscrit héraldique, aujourd'hui à la Bibliothèque nationale (Exposition, ms. fr. 4985).

« Nous avons de Berri, dit-il, une *Histoire chronologique de France* depuis l'an 1402 jusqu'en 1456, imprimée par Denis Godefroi, avec les autres histoires de Charles VII, l'an 1661. Il est appelé Gilles le Bouvier. Mais dans le manuscrit de M. Colbert, il y a le Bonnier, bien écrit.

« Sous la première image de ce manuscrit, qui contient plusieurs peintures, où l'on voit le Roi et des princes assis, des Princes, des grands officiers de la Couronne et des seigneurs à cheval, en l'équipage qu'ils devaient y être, ou qu'ils s'y mettaient eux-mêmes selon leur fantaisie on lit la déclaration suivante : « Je, Gilles le Bouvier, dit Berry, premier hérault de très-hault, très excellent, très puissant Prince et très chrestien le Roi Charles septiesme de son nom, par la grâce Dieu Roy de France; par lui nommé et créé Hérault en l'an mille quatre cens et vingt; et depuis coronné et créé par icellui Prince en son Chastel de Mehun le jour de la haulte fête de Noel à Roy d'armes du pays et marche de Berry ; honneur et révérence avecque toute humble obéïssance. Plaise savoir à tous Seigneurs, Chevaliers et Escuiers, que pour ce que tous Roys d'armes sont tenus de savoir au vray le blason des nobles armes que iceulx Seigneurs et Nobles gens portent ; je me suis appliqué et applique à mon povoir de savoir et mettre par escript et en painture leurs dittes armes en ce présent livre... »

Le manuscrit est effectivement rempli des représentations les plus curieuses. En tête, Berry à genoux offre son livre au Roi (fig. 171); viennent ensuite dans un second tableau, Charles VII, entouré du Dauphin Louis, de Charles, duc de Berri, du connétable de Richemont, de Guillaume Juvenal des Ursins: et les représentations en nombre considérables, montrent que Berry était, en même temps que fort savant héraldiste, un artiste qui mérite d'occuper une place importante dans l'histoire de la miniature du XVe siècle.

Entre 1456 et 1467.

C'est entre les années 1456 et 1467 que nous devons placer un splendide manuscrit que possède la Ville de Paris, dans les Collections du Musée Dutuit, au Petit-Palais des Champs-Élysées.

Le *Catalogue des livres et manuscrits*[1] le décrit, sous le n° 456 (pp. 176-178), et nous fournit tous les renseignements bibliographiques et littéraires qui se rattachent à cette œuvre remarquable. Nous n'avons donc qu'à le résumer pour la connaître.

Manuscrit sur vélin du milieu du XVe siècle, comprenant 327 feuillets in-folio. C'est Jean Wauquelin, translateur et écrivain de livres au service du duc Philippe le Bon, qui mit en prose le *Roman*

1. Paris, Rahir, 1899, in-f°, p. 176-178.

d'Alexandre, dont M. Paul Meyer a si savamment étudié les origines poétiques, au commandement de Jean de Bourgogne, comte d'Étampes, seigneur de Dourdan, petit-fils de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne (1415-1491). Mais il ne s'est pas contenté de traduire le *Roman d'Alexandre,* qui était en vers de douze syllabes (d'où le nom d'alexandrin appliqué depuis à ce vers), où Alexandre est regardé comme un roi féodal, entouré de ses pairs et de ses chevaliers, ainsi que nous le montrent Lambert le Tort et Alexandre de Paris; il a intercalé également dans son œuvre le *Vœu du paon,* d'après le poème de Jacques de Longuyon, le *Restor du paon* de Brisebarre, le *Parfait paon,* et des extraits du *Speculum historiale* de Vincent Beauvais, qui sont le développement du Pseudo-Callisthène.

Dès lors, le nouveau roman de Wauquelin comprend deux livres : le premier, composé de CLVII chapitres, raconte l'histoire d'Alexandre depuis sa naissance jusqu'à la mort de Darius et à son mariage avec la fille de Darius. Le deuxième compte CXXVIII chapitres : c'est la guerre contre Porus et les aventures extraordinaires d'Alexandre : sa descente au fond de la mer dans une cloche à plongeur, ses combats contre les géants, sa lutte avec les démons, son vol dans les airs, la Fontaine de Jouvence, l'entretien avec les arbres du soleil et de la lune, l'arrivée aux colonnes d'Hercule, l'entrée du Roi à Babylone, son empoisonnement, sa mort, et la vengeance tirée contre les assassins. Cette fin est extraite d'une *Vengeance d'Alexandre,* composée au XIIIe siècle par Jean le Nevelon ou de Nevelaux. Le *Roman d'Alexandre* est resté inédit ; M. Paul Meyer en cite cinq manuscrits, y compris celui-ci. Deux, celui de la Bibliothèque nationale (ms. fr. 9342) et celui du Musée Dutuit, proviennent des ducs de Bourgogne : on les trouve dans l'*Inventaire de la Librairie* de 1467, le premier sous le n° 1678, le deuxième sous le n° 1679.

Les 327 feuillets du manuscrit sont ainsi divisés : 6 pour la table de la première partie ; 173 pour la première partie ; 5 pour la table de la deuxième partie ; 143 pour la deuxième partie.

Le premier chapitre renferme le prologue, et le dernier contient,

après la conclusion de l'œuvre, cette phrase qui permet d'obtenir le nom et le prénom de Wauquelin :

« Et se mon nom leur plaist savoir, se prengnent la première lettre de la seconde partie du livre, laquelle est I, en descendant par les lettres capitales jusqu'à la xviiie, qui est N[1]. »

Il y a dans le manuscrit 204 peintures de deux dimensions : les dix premières ont environ 0,18 sur 0,18 ; les autres, en général, environ de 0,07 à 0,10 de hauteur sur 0,18 de largeur.

La première représente Wauquelin remettant son livre au duc de Bourgogne portant la Toison d'or et entouré de ses seigneurs (fig. 172). Au-dessus du portail du Palais sont les armoiries de Philippe le Bon.



Cliché Mély

Fig. 172. — Jean Wauquelin offre son livre de l'*Histoire du bon roi Alexandre* à Philippe le Bon. Première miniature du volume, signée W, au centre du pavage.
(Collection Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Les miniatures qui décorent la première partie sont au nombre de 106, celles de la deuxième au nombre de 98. Eugène Dutuit avait acquis ce manuscrit en novembre 1847 à la vente du marquis de Coislin, pour le prix de 11 100 francs. Il avait auparavant passé par les mains de M. de Bourdillon et de Morel de Vindé, à la vente duquel il avait fait, en 1823, 5 050 francs. C'est le marquis de Coislin qui le fit habiller par Trautz-Bozonnet d'une reliure payée 2 400 francs, qui, si belle soit-elle, a malheureusement remplacé la vieille reliure de la bibliothèque des ducs de Bourgogne. Seule, l'étiquette portant le titre du volume, placée autrefois sur un des plats, a été conservée. Elle est aujourd'hui insérée dans la boîte qui protège le manuscrit.

Telle est l'histoire bibliographique de notre manuscrit.

Lorsqu'en 1903 on a commencé à s'occuper de l'artiste qui enlu-

1. Effectivement nous trouvons : f°s 185 : I ; 186 : O ; 187 v° : H ; 188 v° : A ; 189 : N ; 189 v° : N ; 190 v° : E ; 191 v° : S ; 192 : V ; 193 : V ; 194 v° : A ; 195 v° : U ; 196 : Q ; 197 : U ; 198 v° : E ; 199 : L ; 200 v° : I ; 201 : N ; c'est-à-dire : Johannes Wauquelin.

mina ce précieux volume. M. P. Vitry a cru pouvoir avancer que l'auteur en était Philippe de Mazerolles, de Bruges. Plus tard, dans les *Arts anciens de Flandre* (1905), M. A. Hénard y aperçut la collaboration de Guillaume Vreland et de Philippe de Mazerolles, tandis que M. P. Durrieu, dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (1903), l'avait attribué à Guillaume Vreland, au « Maître de la Toison d'or » et à des artistes secondaires, parce qu'une pièce d'archives qui fait mention de Guillaume Vreland, permet l'attribution de ce volume à cet artiste. Il faut voir alors si, quand même ce volume aurait été *payé* réellement à Guillaume Vreland, il ne se pourrait pas qu'il fût simplement sorti de son *atelier* — car il était librairier à Bruges, ainsi que nous l'apprend le compte de la Confrérie de 1454-1455 — et non, comme on l'a imprimé, presque entièrement de son *pinceau*. En effet, M. P. Durrieu lui attribue, dans la première partie, toutes les enluminures jusqu'au chapitre XVIII, les images des chapitres XX à XXV, XXVII à XXX, XXXVI, XXXIX et XL, XLIII à XLVI, LI, LV et LVI, LVIII et LIX, LXI à LXIV, CXV, CXVII, CXIX et CXXIX, et, dans la seconde partie, celles des chapitres I, VII, XXI, XXXII et XXXIII, XLII à XLV et LVII. C'est donc la plus grande partie des miniatures que Guillaume Vreland aurait ainsi exécutée.

« Les autres, ajoute le savant critique, sans pouvoir être attribuées au même maître, sont tout au moins exécutées sous son influence immédiate. Mais un dernier miniaturiste est au contraire tout à fait indépendant du maître qui a peint le début du manuscrit. Ses œuvres sont aussi remarquables pour la qualité du dessin et leur composition que pour leur extraordinaire coloris. L'artiste n'a employé pour ces peintures que des laques violettes, roses, jaunes et vertes, et les tableaux ainsi obtenus sont d'une fraîcheur et d'une légèreté singulières. Malheureusement ce maître, d'un si grand talent, n'a exécuté que quatorze miniatures en tout, dont onze pour l'épisode du *Vœu du paon,* formant les chapitres LXXVII à LXXXVII, et trois pour les chapitres CIX à CXII et CXIII de la première partie. »

S'occupant alors du maître principal, M. P. Durrieu, par des

comparaisons de style, par des pièces d'archives, en arrive à déterminer que l'auteur des plus grandes compositions est Guillaume Vrelant, bien connu comme miniaturiste de Bruges. L'hypothèse est ainsi très clairement présentée par un maître.



Cliché Mély.
Fig. 173. — Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée 𝔙 dans le pavage. (Collection Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

A mon tour, je vais consigner ici le résumé de notes prises directement sur le manuscrit pendant plusieurs années. Car ce volume m'a passionnément intéressé. Longuement je l'ai feuilleté, interrogé, et je tiens à remercier, avant tout, M. H. Lapauze, le distingué conservateur du Petit Palais des Champs-Élysées et ses aimables collaborateurs, de l'obligeance parfaite que j'ai toujours rencontrée auprès d'eux.

Aujourd'hui, le manuscrit est presque entièrement folioté : il est donc plus facile de s'y reconnaître, et c'est non plus par chapitres, mais par pages, que je poursuivrai mon examen.



Cliché Mély.
Fig. 174. — Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée sur le coupet de la tente de droite : 𝔓𝔞𝔱𝔢𝔯𝔰𝔫. (Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

La grande miniature de présentation du début, f° 7 (fig. 172), est la première d'un petit groupe qui comprend les enluminures des f°s 13 v°, 14, 14 v°, et 63. Elles sont très distinctes du groupe suivant, qu'on doit former des f°s 8, 9, 10, 12 et peut-être 31. Ces dernières sont d'une tonalité beaucoup plus claire : on n'y voit pas les laques violettes très particulières, si caractéristiques du premier groupe, dont le dessin est beaucoup plus large, beaucoup moins cherché dans le détail des vêtements. Dans la première miniature, on aperçoit dans le pavage, sur le carreau du milieu, au premier rang, très apparent, un 𝔚 : les autres du même groupe ont

dans le pavage le sigle 𝔙 (fig. 173). Le second groupe, au contraire, est marqué dans le pavage *AF* (fig. 178).

Avec le f° 16 v° apparaît un nouveau groupe. Car c'est la même main qui exécute *Alexandre domptant Bucéphale* (f° 16 v°) et le *Bain des chevaliers* (f° 18 v°). A cette série, où il faut cependant signaler quelques différences d'exécution, on peut rattacher les f°s 30, 72 v°, 218, 251 et peut-être 295.

Sur le coupet de la tente du f° 72, nous lisons : I AB UGODEUOSOR Z MACABEORUM (fig. 182) : nous y reviendrons tout à l'heure ; sur le coupet de la tente du f° 295, on lit en gothique : paxersu (fig. 174).

Commence ensuite un nouveau groupe très important, dont le point de départ est très nettement accusé aux f°s 19-20. L'artiste enlumine alors les f°s 21, 26, 35, 48, 53 v°, 220, 264, 287 v°, 288 v°, 289 v°, 290 v°, 292, et comme le foliotage s'arrête ici, les chapitres XCIV, CII, CIV et CV, CVII et CXIV. Je n'y trouve aucune inscription, aucun cryptogramme.

Le dallage du f° 22 est à examiner, car dans ses carreaux on voit un sigle : un 𝕮 et 𝕵 gothiques, séparés par un compas (fig. 179-180). Nous aurons à reprendre tout à l'heure cette marque, à laquelle il faut rattacher le f° 28 v°.

Du f° 78 il faut rapprocher les miniatures 79 v°, 185, 190 v° : aucune constatation particulière.

Mais voilà qu'avec le f° 84 nous arrivons au *Vœu du paon*. On en connaît le sujet. Encore tout pénétré du fétichisme païen, le Moyen Age croyait, comme les Pictes par exemple, acquérir en mangeant certaines chairs, les qualités des êtres qu'on s'incorporait. Dans un banquet solennel, on apportait alors un paon rôti, revêtu de sa livrée brillante, ou un faisan éclatant ; une dame le découpait et chargeait le chevalier de son choix de le servir à table. Un des plus somptueux banquets du XVe siècle fut celui du Faisan, donné à Lille en 1454, pour lequel Jacques Daret, artiste célèbre, exécuta en peinture les entremets. Les illustrations que nous trouvons dans ces chapitres, reproduisent les différentes phases du festin auquel assiste Gadifer

fils de Florie, dans la chambre de laquelle Thésée avait pénétré, caché dans l'aigle d'or exécuté par l'orfèvre Calidas. Mais si, à première vue, les miniatures du f° 84 au f° 133 paraissent d'un même artiste que M. P. Durrieu baptise « le Maître de la Toison d'or », à l'examen minutieux de ces pages étincelantes, on doit reconnaître trois faires très différents, d'un dessin particulier, d'une coloration légèrement dissemblable. Incontestablement sorties du même atelier, elles traduisent une influence commune, mais l'expriment chacune d'une manière assez personnelle pour qu'il soit impossible de ne pas en faire la distinction.

Le premier artiste a un faire un peu mou, une coloration terne, un dessin lourd : il décore les f°s 84, 85 v°, 86, 86 v° et 97. Le deuxième, c'est le maître éblouissant, au dessin prestigieux, au coloris incomparable où se jouent les laques, les jaunes invraisemblables : il enlumine les f°s 87 v°, 88, 89, 89 v°, 90, 90 v°, 91, 91 v°, 92 v°. Le troisième est moins éclatant, son dessin est un peu moins précieux, quoique très parent de la maîtrise du second maître : il orne les f°s 93 v°, 94 v°, 127, 131, 133.

Si, dans les pages enluminées par les deux premiers, on ne relève aucune inscription autre que celles qui donnent les noms des personnages, comme Gadifer, par contre, sur la colonne que surmonte le paon dans la salle du banquet, au f° 133, la dernière miniature du groupe, on lit : FEↄ BARAB (fig. 184-185).

Une seule page, le f° 140, dans tout le manuscrit, me semble l'œuvre d'un maître des plus importants, je dirais presque plus important que le « Maître de la Toison d'or », car cette miniature est de la très grande peinture. Le Grand-Prêtre portant les Tables de la Loi, suivi de trois personnages, aux figures si expressives qu'elles semblent de vivants portraits, a, brodé en clair sur le galon de sa dalmatique, au milieu d'une inscription cryptographique : MOSIENSIS SIOEMEO (fig. 175).

Les f°s 145, 152 v°, 172, 177, sont d'un faire identique, bien facile à reconnaître par les noirs d'ivoire durs, crus, violents,

plaqués, dont sont bordés, dont sont ombrés les personnages aux figures blafardes, à l'air très mauvais, tout à fait dans le genre de Callot. Nous n'avons de cette série que ces quatre miniatures.

Avec le f° 185 commence la seconde partie de l'histoire d'Alexandre : « *Chy apres s'ensuivent aucunes matères extravagans du Roy Alexandre, touchans les parties d'Occident comme Franche, Engleterre, Escoche et les aultres pays d'environ. 1. cap.* » Mais tout au contraire, ce sont les voyages d'Alexandre en Orient d'après le Pseudo-Callisthène, que nous allons lire tout d'abord, et les miniatures qui décorent les chapitres : « *Comment la royne des Amazonnes vint devers le roy Alexandre accompagnée de grant foison de dames et de pucelles ; — Comment Alexandre trouva femmes qui font tant gésir les homes que l'ame leur ist du corps et comment il trouva les colombes Hercules* », où l'on voit neuf femmes nues à pieds de lion ; — « *Comment Alexandre vola dans les airs avec ses dragons* » ; — « *Comment Alexandre plongea au fond de la mer* » ; — sont d'artistes tout à fait secondaires, comme l'a fait justement remarquer M. P. Durrieu. Cependant, quelques bonnes miniatures sont venues s'égarer dans la masse : celle du f° 218 : « *Comment le roy des Nacepices envoya par ses messagés à Alixandre dire l'estat de leur terre, XXVe cap.* », où il y a quatre hommes nus qui se rapprochent du *Bain* du f° 18 v° ; puis celle du f° 220 : « *Comment le roy des brachamens renvoya ses lettres au noble roy Alixandre, XXXVIe cap.* ».

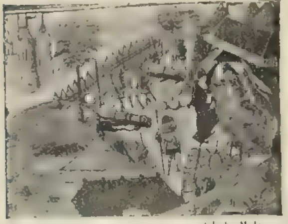


Cliché Mély.

Fig. 175. — *Le Grand-Prêtre portant les Tables de la Loi.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée sur le galon de la dalmatique : *Mosiensis Sioemeo.*
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris.)

Mais tout de même, nous allons revenir aux pays d'Occident et sur la miniature du f° 254 : « *Comment le roy Alexandre desconfy le roy Ambrya duquel il destruisi la cité* », qui est loin d'être excellente, nous lisons en clair sur le coupet de la tente où repose le prince, à la

suite d'un cryptogramme, séparé du reste par un point : SENIVAL, et sur la bande d'une autre tente : LUSAEL (fig. 176), écrit à la même place, de la même façon que plus loin, au chapitre cxx[e] : « *Comment Arisie fu prins et mené prisonnier en la cité et Florent mené en l'ost prisonnier* », nous apercevrons : ALNEUS (fig. 177).



Cl. b. Mély.

Fig. 176. — *Siège de la cité du roi Ambria.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée sur le coupet de la tente : *Senival.* (Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Enfin, au f° 295, le dernier folioté, nous verrons dans cette miniature qui se rattache si étroitement par son faire à la miniature de *Bucéphale* du f° 16 v°, sur le coupet de la tente du fond, le pazensn signalé tout à l'heure (fig. 174).

Après le chapitre cxiv, les enluminures sont tellement inférieures qu'il est sans intérêt de les interroger.

Voilà donc, examiné aussi minutieusement que possible, ce manuscrit précieux. Ses pages peuvent-elles nous donner quelques renseignements objectifs ? Il est un point qui semble tout d'abord acquis : c'est que le volume sort de chez Guillaume Vreland, auquel, du reste, M. P. Durrieu l'attribue, et l'artiste libraire est de Bruges. Or, en présence des ordonnances du xv[e] siècle, édictées précisément à Bruges, enjoignant aux miniaturistes de marquer leurs ouvrages, des jugements condamnant, par exemple, en 1457, les libraires Maurice de Hac et autres à 5 escalins parisis d'amende pour « avoir mis en vente des images ne portant pas la marque de ceux qui les avaient faites (voir p. 80) », nous est-il permis de passer sous silence le W que nous trouvons au bas de la miniature de tête ? D'autant que c'est M. P. Durrieu lui-même qui va nous fournir l'argument péremptoire.



Cliché Mély

Fig. 177. — *Arisie fait prisonnier.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée sur la bande de la tente : *Alneus.* (Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Naguère Castan[1], qui étudiait le célèbre *Missel* de Pierre de Clugny, évêque de Tournai, aujourd'hui conservé à la Bibliothèque publique de Sienne, découvrait dans une miniature un M tracé sur le pavage : il l'attribua alors à Simon Marmion. Mgr Dehaisnes[2] y voyait au contraire un V avec une petite croix dans son ouverture : toutefois, il continuait à signaler là une œuvre de Marmion. M. P. Durrieu y distingua une M renversée, un W, et dès lors « restitue en toute certitude » la page à Guillaume Vreland, dont il voit là l'initiale du prénom : Wilhelm. Il va même jusqu'à proposer l'attribution d'un livre d'*Heures* de la Bibliothèque nationale de Madrid à Guillaume Vreland, parce qu'il trouve gravé sur un des fermoirs de cuivre de la reliure du manuscrit un W qui se détache très nettement au milieu. La première miniature du manuscrit du *Bon roi Alexandre* qu'on croit pouvoir affirmer de Guillaume Vreland, serait ainsi authentiquée par ce 𝔚 [ilhelm], et les miniatures du même groupe (fos 13 v°, 14, 14 v°, et 63) me semblent également certifiées par le 𝔙 [reland].

Ce 𝔙 inscrit dans le pavage je le retrouve également dans un *Livre d'Heures* délicieux de la bibliothèque de Mgr le duc d'Arenberg à Bruxelles (ms. 18), à la première page du calendrier ; et ce n'est pas alors sans un très grand intérêt qu'on doit rapprocher les *Baigneurs* du manuscrit Dutuit, des *Gémeaux* de ce *Livre d'Heures* d'Arenberg, qui par le dessin et la tonalité révèlent une très étroite parenté.

De la marque *A F* de la miniature du f° 12 : « *Comment le roy Philippe de Macédoine fist assembler plusieurs clercs pour leur exposer la vision de son fils Alixandre* » (fig. 178), je ne saurais donner d'explication. Je ne trouve, en effet, dans les listes de Bruges aucun artiste dont le nom commençant par A, ait comme seconde initiale une F. Dans les F, je ne vois que Fabiaen Adrien, admis à la maîtrise en 1519,

1. *Le Missel du cardinal de Tournai* (*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*, 1881). Cité dans A. de Lagrange et L. Cloquet, *L'Art à Tournai*. Tournai, Castermann, 1888, in-8, p. 19.

2. Dehaisnes (Mgr), *Les Œuvres des maîtres de l'école flamande primitive conservées en Italie et dans l'Est et le Midi de la France* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1891), p. 111.

et c'est trop tard. Cependant, il y a aussi un Fraet Alexandre ; mais de celui-là nous ne connaissons que le nom, sans date, que nous lisons dans l'*Obituaire*. A Tournai en 1488, nous avons Anthonin Fieret ; c'est encore bien récent. Assurément cet *A F* n'a rien à faire avec Adam Fabre, qui travaillait en 1493 à Lyon et signait un tableau exposé en 1904 au Pavillon de Marsan, pas plus qu'avec le F A, qui marque de son monogramme une magnifique miniature d'un missel de Toulouse. Ces initiales, il les faut cependant recueillir, rapprocher, classer soigneusement.



Cliché Mels.

Fig. 178. — *Le roi Philippe assemble les clercs pour leur exposer la vision de son fils Alexandre.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée *A.F.*
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

C'est à la série suivante, qui commencerait au f° 16 v° : « *Alexandre domptant Bucéphale* », qu'appartient la miniature où je crois devoir lire sur le coupet de la tente : UGO DE VOSOR. Mais où je vois ce nom, M. P. Durrieu m'a objecté à l'Académie des Inscriptions, le 25 juin 1909, qu'il y avait : NABUGODENOSOR, c'est-à-dire NABUCHODONOSOR.



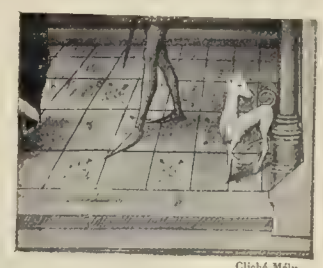
Cliché Mels.

Fig. 179. — *L'Éducation du jeune Alexandre.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* signée *C D.*
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Et il ajoutait, comme preuve de mon imprudence, que signalant un jour dans un document le nom de Wante, j'avais créé un nouvel artiste, alors qu'il s'agissait simplement d'Attavante, comme je faisais surgir ici un enlumineur inconnu, Ugo de Vosor, quand l'inscription donnait simplement le nom d'un roi d'Assyrie.

Il était facile de répondre tout de suite à la première remarque : c'était une question biographique. Son objection me rappelait la cri-

tique de Laborde[1], qui, lisant dans l'*Histoire de Lille* de Derode, ce passage de l'*Inventaire* de Marguerite d'Autriche : « Un tableau de Jean Huelle », déclara que l'éditeur s'était certainement trompé, qu'il fallait lire « sans huile » ; car on ne connaissait aucun peintre de ce nom. Et la chose était ainsi entrée dans le domaine des erreurs rectifiées[2]. Or, dernièrement, mon dépouillement du *Keuren* me révélait toute une dynastie de peintres de Bruges du nom de van Huelle, qui s'échelonnent de 1462 à 1567. Il en est exactement de même de Wante de Bruges, qui n'est nullement Attavante ; car Wante (Antoine), élève d'Adrien Ottesoons en 1462, est admis à la maîtrise en 1476, et Wante (Louis) est élève de Matthieu van Stakenburch en 1475. Donc les Wante étaient hier des inconnus ; il faut compter aujourd'hui avec eux.



Cliché Mély.

Fig. 180. — Détail de la miniature précédente signée 𝕮 𝕴 dans le pavage.

La question de *Nabuchodonosor* et de *Ugo de Vosor* est plus complexe.

Quand naguère M. P. Durrieu a publié son étude sur *Le bon roi Alexandre*[3], il a donné de la miniature le cliché reproduit ici avec sa légende (fig. 181).

Comme sa gravure est réduite, on lit difficilement l'inscription. J'en ai donc fait, sur le volume lui-même, un agrandissement direct (fig. 182). Qu'y voyons-nous ?

En lisant VOSOR, je ne crois pas me tromper : l'U de *Vosor* est bien semblable à l'U de Ugo, à l'U de *Macabeorum*.

Mais il est autre chose. Alors qu'on me reproche de ne pas toujours expliquer les légendes *dans leur entier*, — j'avoue que souvent, devant certains cryptogrammes, il me faut m'arrêter — M. P. Durrieu

1. *Ducs de Bourgogne, Preuves*, t. I, XLV, LXVI.
2. Maeterlinck, *Revue de l'art*, 1911 (2), p. 386.
3. *Revue de l'art ancien et moderne*, 1903 (tirage à part).

n'a point fait état de ET MACABEORUM. Et cependant l'ensemble, très en clair, fait un tout inséparable.

Car *Vaulsor, Vasor,* — si ici on lit *Vosor,* il ne faut pas oublier que les artistes et les scribes du moyen âge transformaient bien facilement l'orthographe des noms[1] — est une abbaye bénédictine d'hommes, des bords de la Meuse[2]; à peu de distance se trouvait une abbaye bénédictine de femmes, les *Machabées*[3]. On sait combien étaient étroits les rapports entre les abbayes d'hommes et de femmes de même ordre, les secondes relevant des premières.

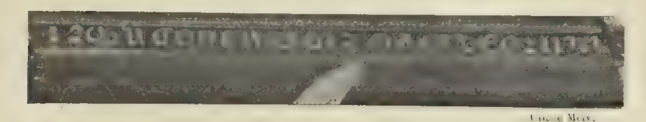


FIG. 181. — *Reddition d'une cité.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre.* (Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Dès lors, ce rapprochement dans une inscription, de deux noms géographiques, noms d'abbayes voisines d'hommes et de femmes du même ordre, ne peut être omis : pour le rejeter, il faut donner des raisons. Quant à un nom de moine suivi du nom de son abbaye, nous connaissons, précisément dans ce même pays de la Meuse, le célèbre Ugo d'Oignies (abbaye), qui signait ainsi les œuvres d'orfèvrerie sorties de son précieux ciselet. Mais ce n'est pas tout.

1. Cansenbroot écrivait son nom Casenbroet, Casenbrood, Kasinbroet, Cazymbroodt, Casbrot (*Keuren*, p. 267), nous avons vu plus haut (p. 113) les déformations du nom de Rust.
2. *Gallia Christiana*, t. III, p. 568.
3. *Gallia Christiana*, t. III, p. 772.

Réellement, il est impossible de voir au commencement de l'inscription autre chose que I AB. Or, par une coïncidence bien étrange vraiment, alors que tout le monde s'accorde à dater ce beau manuscrit des environs de 1467, l'abbé qui préside aux destinées de l'abbaye de Vaulsor, de 1461 à 1487, le 36ᵉ abbé, s'appelle Jean Abry, dont les initiales sont par conséquent J[ean] Ab[ry].



I A b U G O D Є U O S O R Z ෆ A C A b Є O R U M

I AB UGO DE VOSOR & MACABE ORUM

Fig. 182. — Signature d'Ugo de Vosor dans le coupet de la tente de la miniature précédente.

Pur hasard, c'est possible ; mais voilà trois concordances curieuses, bien précises : Jean Abry, Vosor, les Machabées, — alors qu'au contraire, pour lire *Nabuchodonosor,* il faut d'abord changer l'I en N, *Ugo* en *ucho, de* en *do, Vosor* en *nosor,* enfin négliger : « *Et Macabeorum* ». S'il y avait eu *Antiochus* associé à *Machabées,* je n'aurais rien dit[1] ; si dans les chapitres précédent, présent ou suivant il était question de Nabuchodonosor, des Machabées, je garderais le silence ; mais voici le titre du paragraphe : *Comment la paix fut faicte du josne Gadifer et de Emendus pour la mort du dit Gadifer. c. lxiii* (fᵒ 72 vᵒ). Dès lors, que vient faire ici Nabuchodonosor, qui ne se rattache à rien, dans ce roman si brillamment illustré ? Néanmoins M. Stein a cru devoir reprendre la question dans le *Bibliographe moderne* (1910, p. 193-198). Pour lui, il y a certainement NABUGODENOSOR, car le jambage initial de l'inscription, le seul visible, n'est que le second de la lettre N « confondu avec le dessin de la miniature ». Assurément M. Stein n'a pas vu la miniature elle-même, car il n'y aurait découvert *aucun dessin,* la miniature se terminant à la marge *blanche :* et s'il avait mesuré la distance qui sépare du parchemin

1. Cf. *Machabées,* I, 17.

blanc le jambage visible ce n'est pas *un*, mais *deux* jambages de plus qui pourraient y tenir. Il ajoute que les gens de cette époque ont toujours écrit : NABUGODENOSOR « qu'on écrit aujourd'hui NABUGADNASAR ». Qu'importe ce qu'on écrit aujourd'hui? Ce sont des textes du xve qu'il faut citer, et il n'en indique aucun; on y trouverait peut-être, comme dans le *Roman de Thèbes*, NABUGODONOSOR sans rien autre chose. Il affirme enfin que jamais Vaulsor situé sur la Meuse n'a eu de rapports avec les *Macchabées* de Cologne, « car ils n'appartenaient pas au même diocèse ». N'ai-je donc pas montré naguère que Jeanne de Boubais, abbesse de Flines, près de Douai (Nord), *au diocèse d'Arras*, envoya à Dom Guillaume, abbé de Clairvaux (Aube), *au diocèse de Langres*, dont son abbaye dépendait directement, le *Rétable du Cellier*[1].

Dans tout cela on ne voit donc vraiment pas une objection irréfutable ; bien au contraire, il semble que l'épigraphie, la géographie, la biographie, la règle conventuelle même, autorisent à maintenir, à côté des autres noms qu'on trouve inscrits identiquement dans les illustrations du manuscrit et qui ne sont susceptibles d'aucune interprétation, SENIVAL, ALNEVS, PATERSEN, SIŒMEON MOSIENSIS, le nom d'UGO DE VOSOR. (Voir à la fin du volume, les additions).

Le groupe qui commence au f° 19 et qui est de beaucoup le plus considérable, puisque je crois pouvoir y comprendre dix-neuf miniatures, nous donne une marque nouvelle : 𝕮 𝕴 en gothique, séparés par un compas (fig. 179-180). Ce sigle n'est pas pour nous un inconnu ; on peut le voir en effet sur le coupet de la tente du duc de Bourgogne, dans le *Bréviaire du duc Philippe le Bon* (ms. 9511 de la Bibliothèque royale de Bruxelles) (fig. 183). Et, chose vraiment bien précieuse, M. P. Durrieu, qui a publié cette miniature, l'attribue comme celle du Musée Dutuit également à Vreland ; mais il ne s'est nullement préoccupé du sigle. Il y a là pourtant autre chose

1. Mély (F. de), *Le rétable du Cellier et la signature de Jean Bellegambe*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, 1908 (2).

qu'un fortuit hasard, puisque les deux miniatures, ont paru si proches parentes à mon savant confrère, qu'il leur donne un auteur commun; et voilà que nous les trouvons identiquement marquées.

Parmi les miniaturistes de Bruges de cette époque qui ont pour initiales ces deux lettres, nous avons Caes (Jean), admis à la maîtrise en 1490, Capelle (Jean), élève de Henri Seraus en 1480 ; Caudron



Fig. 183. — *Philippe le Bon, duc de Bourgogne, en prière devant saint André.* Miniature signée sur le coupet de la tente : C I, comme la miniature du *Bon roi Alexandre* (fig. 180).
(Bibl. royale de Bruxelles, ms. 9511.)

(Jean) qui avait un atelier de 1457 à 1478 ; Chaertyns (Jean), élève en 1475 ; Clacens (Jean), inscrit dans l'*Obituaire* (s. d.) ; Cloet (Jean), maître en 1459 ; Cloods (Josse) en 1465 ; Coene (Jean), admis à la maîtrise en 1472 ; Cozyn (Jacques), admis à la maîtrise en 1485 ; enfin Cornélis Jacops, élève d'Antoine Lauwereyns en 1459. A Tournai, nous avons Jean de Cans (1448), Jean Collins (1453), Jean Chambo (1465), Jehan Cesar (1470), Jacquet Cornelis (1475). Nous

n'avons donc que l'embarras du choix; rien, malheureusement, ne peut nous fixer.



Fig. 184. — *Le Banquet du Paon.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre* attribuée au Maître de la Toison d'or; signée sur la colonne centrale *Fe' Barab.*
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Le « Maître de la Toison d'or » que M. Wauters dans son *Catalogue du Musée de Bruxelles* (1906, p. 115) identifie avec Simon Marmion, auquel il attribue alors « le groupe de manuscrits à miniatures que le comte Durrieu a placé sous la dénomination de « Maître de la Conquête de la Toison d'or », se trouve, ainsi que nous l'avons constaté, détriplé. Que pouvons-nous dire de la seule inscription, différente des noms des personnages représentés : FEↄ BARAB, que nous lisons sur la colonne du paon (fig. 185)? Rien; sinon que nous avons à Tournai, au milieu du XVe siècle, une dynastie de peintres qui se nommaient Pierre, Nicaise Barat ou Barrat et à Anvers, au commencement du XVIIe siècle un artiste qui s'appelait Johan Bara. Bien probablement FEↄ veut dire *Fecit;* B final serait-il une abréviation de *Bevindet = Invenit* que nous avons rencontré plus haut, à la suite du nom de PAVO? (fig. 168). Il est à noter que dans le manuscrit de l'*Histoire du bon roi Alexandre* de la Bibliothèque nationale (ms. fr. 9342), au f° 91, une miniature représente également le paon sur une colonne au milieu d'une scène de fiançailles, et, accoté à la colonne, un artiste qui, de son pinceau, trace sur le marbre un nom illisible. Or, puisque l'inscription est ici déchiffrable, elle est donc à retenir soigneusement, bien qu'il ne soit pas permis d'avancer une affirmation.



Cliché Mély.

Fig. 185. — *Le Banquet du Paon.* Signature de BARAB; détail de la figure précédente.

En tout cas, quel que soit ce dernier « Maître de la Toison d'or »

son faire est si personnel, si particulier, qu'il me paraît impossible de ne pas lui attribuer le manuscrit précieux qui était exposé au Burlington Club en 1908, un *Gillion de Trasignies* daté de 1464 (fig. 186), écrit pour Louis de La Gruthuyse, dont les armes bien connues, la bombarde et la devise, se mêlent aux riches rinceaux qui encadrent les miniatures. Ce sont bien les mêmes dressoirs dans les mêmes tentes, les mêmes personnages, les mêmes chevaux dans les mêmes paysages aux rochers surplombants, les mêmes inscriptions sur les tentes en caractères identiques : LE ROY YSORE DE DAMAS dans le *Gillion de Trasignies,* LE ROY CLAMYS ROY DYNDE dans le *Roi Alexandre* (fig. 187). Et tous ces détails, nous les retrouverons également dans les *Aventures des Argonautes* (Bibl. nat., ms. fr. 331) où nous lisons sur les bandeaux des mêmes tentes : ROY DES CLAVONS (fo xx), IASON ROI DE MYRMIDOYNE (fo lxviii v) ; nous les verrons encore dans les *Chroniques de Jérusalem* de la Bibliothèque impériale de Vienne, où, sur une tente, on lit : JESUS REX JUDEORUM ; comme, enfin, dans les *Miracles de la Vierge* (Bibl. nat., ms. fr. 9199) dont nous allons nous occuper où, au fo 40 vo, nous rencontrerons ces mêmes rochers si typiques, qui semblent en quelque sorte un groupe de lions vus de dos. Ils rappellent tout à fait le paysage des environs de Marche-

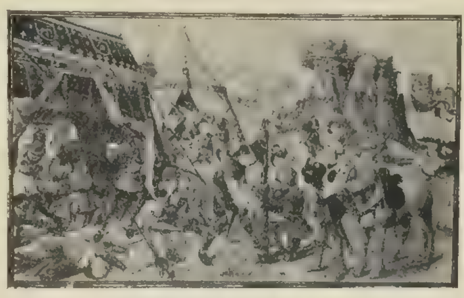


Fig. 186. *Le roi Ysore de Damas.* Miniature du *Gillion de Trasignies* qu'on peut attribuer au Maître de la Toison d'or.
(Exposition du *Burlington Club* en 1908, ms. 160, pl. III.)



Cliché Mély.

Fig. 187. — *Le roy Clamys, roi d'Ynde.* Miniature de l'*Histoire du bon roi Alexandre*, attribuée au Maître de la Toison d'or.
(Collect. Dutuit, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

les-Dames, si bien reproduit par Rosen dans son intéressant ouvrage : *Die Natur in der Kunst.*

La miniature si importante, œuvre certainement d'un grand peintre, qui décore le CXIX[e] chap. (f[o] 140) intitulé : « *D'une ymage que Alexandre trouva faicte à la semblance de Nectanebo, duquel raconte le devant dit Vincent en son livre* », nous montre un chevalier agenouillé devant le Grand-Prêtre, portant les Tables de la Loi, suivi de plusieurs personnages, d'une expression toute vivante (fig. 175). Sur sa dalmatique, bien détaché d'un cryptogramme, on peut lire sans hésitation : MOSIENSIS SIOEMEO (Simon de la Meuse). Est-ce la signature d'un artiste ? En tout cas, M. P. Durrieu, dans son étude, a rapproché précisément du manuscrit que nous étudions une *Vie de sainte Catherine* (Bibl. nat., ms. fr. 6449) magnifiquement enluminée. Or, au f[o] 94, dans la miniature du *Martyre de sainte Catherine*, également sur le bord de la dalmatique du Grand-Prêtre, on peut lire : SIAEMONE DE SEV (fig. 188-189). Qu'est ce nom, bien placé en vedette, absolument comme MOSIENSIS SIOEMEO, comme GALO inscrit dans le vêtement du Grand-Prêtre de la *Vie de sainte Ursule* (tableau n° 2738 du Louvre), attribuée à un maître inconnu baptisé « le Maître de Saint-Séverin », qui est bien probablement le Rhénan Galle, signalé par Vasari ? Aurions-nous le devoir de rapprocher ce nom de la dynastie des peintres : Hansken van Sev[enoven], Jan van Sev[enhoven], qui nous sont révélés par les *Liggeren* d'Anvers au XVI[e] siècle[1] ?



Cliché Mély.

FIG. 188. — *Le Martyre de sainte Catherine.* Miniature de la *Vie de sainte Catherine* signée sur le galon de la dalmatique du Grand-Prêtre : *Siaemone de Sev.* (Bibl. nat., ms. fr. 6449.)

Waagen, d'après Ruelens (*Gazette archéologique*, 1883, p. 319) affirme que les miniatures de la *Vie de sainte Catherine* sont certaine-

1. Rambouts (Ph.) et Th. van Lerius, *De Liggeren en andere historische Archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde*, Anvers, Baggermann (s. d.), 2 vol. gr. in-8.

ment de Rogier van der Weyden, tandis que celles qui accusent une main moins énergique sont de son élève Memling. Mais Ruelens croit qu'elles sont au contraire de l'artiste qui a exécuté les miniatures du t. II des *Chroniques de Hainaut,* restituées par Pinchart, à Guillaume Vreland.

En fait de noms encore inscrits sur les tentes, il nous reste maintenant le SENIVAL du f° 254 (fig. 176), le PATERSN du f° 295 (fig. 174), l'ALNEUS du chapitre CXX (fig. 177). Il faut les signaler, sans chercher à pénétrer leur personnalité, tout en faisant observer que SENIVAL a l'aspect picard, que PATERSN est plus que probablement l'abréviation de Patersen, qu'ALNEUS, c'est De l'Aulne, et que l'O qui suit ce nom est une vieille connaissance qu'on rencontre dans les miniatures du moyen âge et que les meilleurs critiques ont toujours traduit par *O[pifex]*.



Cliché Mély

Fig. 189. — Détail de la figure précédente. Sur le galon de la dalmatique du Grand-Prêtre : *Siaemone de Sev.*

Tels sont, je crois, tous les renseignements que, jusqu'ici, peut nous fournir sur lui-même le manuscrit du Musée Dutuit. De leur classement pourront bien probablement surgir dans l'avenir des précisions dont les constatations présentes permettent seulement de soupçonner l'intérêt.

Mais nous ne pouvons nous éloigner sans avoir examiné un autre manuscrit qui fut encore rapproché de l'*Histoire du bon roi Alexandre.* Tout à l'heure nous avons regardé la *Vie de sainte Catherine,* dont on attribuait également les miniatures à l'artiste du manuscrit Dutuit. Nous avons montré dans le galon du vêtement du Grand-Prêtre du *Martyre de sainte Catherine* le nom de SIAEMONE DE SEV (fig. 189); il nous faut maintenant feuilleter les *Miracles de Notre-Dame* (Bibl.

nat., mss. fr. 9198-9199), dont on a également parlé, et voir s'ils ne nous fourniraient pas objectivement quelques renseignements.

1456. En 1886, à propos d'une fort belle publication du Roxburghe Club, reproduisant le manuscrit richement enluminé des *Miracles de Notre-Dame* conservé à la Bodléienne d'Oxford (fonds Douce 394), L. Delisle rapprochait ce volume de deux autres identiques conservés à la Bibliothèque nationale, les mss. fr. 9198-9199, qui contenaient également les *Miracles de Notre-Dame,* de Jean Mielot. A la suite de la comparaison des trois volumes, Léopold Delisle précisait que le ms. fr. 9199 était incomparablement supérieur comme facture aux deux autres, qui eux — le ms. fr. 9198 et le volume de la Bodléienne — étaient les t. I et II d'un exemplaire complet, tandis que le ms. fr. 9199 était le t. II d'un exemplaire actuellement incomplet.



Cliché Mély

Fig. 190. — *L'Annonciation aux bergers.* Miniature des *Miracles de Notre-Dame* signée sur la banderole de gauche : *Kazymir in Raczyi.* (Bibl. nat., ms. fr. 9198.)

Le ms. fr. 9198 se termine ainsi au f° 154 v° : « Cy fine le livre de la vie et miracles de Notre-Dame, mère de Jhesus, qui fut finit a Le Haye en Hollande le Xe jour du mois d'avril l'an de Notre-Seigneur mil quatre cens cinquante six ».

Ce manuscrit est orné de 58 miniatures en camaïeu ; la peinture du frontispice en est remarquable. C'est Philippe le Bon à genoux, présenté par son patron et par saint André à la Vierge, qui tient l'Enfant Jésus sur ses genoux ; en haut, les armoiries du duc, soutenues par un ange ; au-dessus, la devise « *Autre n'aray* ». Au f° 2, saint Jérôme écrit (Couderc, *Portraits,* pl. LXXX, LXXXI). Le f° 3 commence réellement le *Livre des Miracles* : c'est l'*Annonciation aux bergers* (fig. 190). A droite on voit la Porte Dorée et la Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne ; à gauche, les bergers dans la plaine

regardent deux anges dans le ciel, qui développent des banderoles à inscriptions; au premier aspect elles paraissent cryptographiques, et cependant nous devrions y lire : « *Evangelizo vobis gaudium magnum* », ou « *Gloria in excelsis Deo* ». Mais non. Sur la banderole de droite on ne distingue que des traits sans signification : au contraire, sur celle de gauche, on peut lire : KAZYMIR IN RACZYI, qu'on peut épeler, lettre par lettre, dans son *intégralité* (fig. 191). Kazymir est parfaitement un nom, Racsicz est une ville de Hongrie, du comté de Nyitra[1]; le K de Kazymir est caractéristique d'un nom de province orientale. Ce nom est-il vraiment plus étrange que celui de Jasper van Kixin, qui travaillait à Anvers en 1740[2]? La forme de la banderole est-elle vraiment bien différente de celle d'un *Livre d'Heures* incunable du Musée Dutuit (n° 39) qui, au lieu de KAZYMIR porte G. WOLF, le nom de l'éditeur (fig. 192)?



Cliché Mély.
FIG. 191. — Détail de la miniature précédente. Signature de Kazymir de Raczy.



Cliché Mély.
FIG. 192. — *L'Annonciation aux bergers.* Marque de l'imprimeur G. Wolf, identique à la signature du miniaturiste Kazymir.

Mais je sens bien qu'on va me demander pourquoi je ne fais pas état d'un sigle qui précède le K de KAZYMIR : je puis le montrer immédiatement sur le pennon d'une tente — f° 121 du même volume —

1. J. et C. von Kendler, *Orts- und Verkehrs-Lexikon von Oesterreich-Ungarn*, Wien, 1905, in-4. On pourrait aussi rappeler que le Sodoma s'appelait RAZZI.
2. Rambouts (Ph.) et Th. van Lerius, *Op. cit.*, t. I, p. 18.

où il me semble être la stylisation du Lion de Flandre (fig. 193) ou de Gand que nous verrons plus tard au commencement du XVIe siècle sur l'étendard de la première page du Bréviaire Grimani (fig. 240); nous le retrouverons encore plus loin. On pourrait également le montrer au f° 152 du ms. fr. 9087 de la Bibliothèque nationale, une *Traduction du Coran* que Bertrandon apporte au duc de Bourgogne (Couderc, *Portraits*, pl. LXXXIV), à Oxford (fig. 194), enfin à Bruxelles, dans des miniatures de facture absolument identique.



Cliché Mély.

Fig. 193. — *La tente du duc de Bourgogne.* Sur le pennon, le sigle qu'on retrouve dans presque toutes les miniatures des *Miracles de Notre-Dame.* (Bibl. nat., ms. fr. 9198.)

Si nous continuons à chercher dans ce volume les inscriptions, nous trouverons, dans la miniature du f° 42 v° : « *Gaude Dei genitrix* » ; au f° 119, v° : « *Ave Maria gratia plena dominus* » ; au f° 133, v° : « *Ave Maria gra* », et ce sera tout.

Regardons maintenant les carreaux des dallages, qui sont couverts de sigles. Aux pieds de saint Jérôme, au début du volume, à l'endroit où, dans la miniature de tête de l'*Histoire du bon roi Alexandre* nous avons un W, nous apercevons un K en vedette. i Snous tournons les pages, le K, l'M de KAZYMIR, avec sa barre si caractéristique qui forme l'I, nous les retrouverons au f°s 4, 32, 33, 40, 43, 68, 95, 101, 119, 121, 131. Il y a là autre chose qu'un pur hasard, car le K est toujours en vedette.

Feuilletant alors le manuscrit de la Bodléienne d'Oxford, qui est, nous venons de le voir, le tome II du même ouvrage, nous constatons immédiatement le même faire, les mêmes détails particuliers et si typiques, qu'ils ne sauraient être l'effet du hasard. Voici, au f° 1, le fleuron du pennon de la tente du f° 121 du volume de Paris (fig. 193); l'M barré d'un I se voit aux f°s 6, 22, 29 ; quant au K, il est en vedette aux f°s 19, 29, 38. Toutefois, dans ce volume où, très

nettement, on distingue deux mains, apparaît, au milieu du pavage, à l'emplacement où tout à l'heure nous signalions le K, un A (fig. 194).



Fig. 194. — Miniature des *Miracles de Notre-Dame* ; sur le pavage les initiales *A* et *K* et le lion de Flandre stylisé. (Oxford, Bibl. Bodléienne, fonds Douce 394.)

Mais, en tournant les feuillets, j'arrive à la miniature du f° 60, qui représente un sujet plutôt scabreux. C'est l'histoire d'un clerc, à la conduite peu régulière, qui n'omettait jamais, avant de se mettre au lit, même dans les circonstances les moins recommandables, d'invoquer la Vierge. Or, dans une nuit de plaisir, il trépassa. Disons tout de suite que le lendemain, par l'intervention de Notre-Dame, il ressuscita. Tel est le double épisode de la miniature, dont nous donnons ici la première partie (fig. 195). Or, sur la tenture du lit, où on le voit mort à côté d'une jeune personne, on lit sur la bande le nom de KAZYMIR, écrit de la même manière que sur la banderole de l'ange du tome I (Bibl. nat., ms. fr. 9198) (fig. 191). Coïncidence curieuse, et d'autant plus précieuse, que le nom se présente ici exactement comme l'ALEXANDER 2° que naguère M. P. Durrieu nous certifia être



Cliché Mely

Fig. 195. — Miniature des *Miracles de Notre-Dame*, signée sur la bande de la tenture du lit : *Kazymir*. (Oxford, Bibl. Bodléienne, fonds Douce 394.)

Alexander Bening (fig. 95). Il n'y a donc aucune imprudence à s'appuyer sur un précédent aussi autorisé et à proposer dès lors, par assimilation, le nom de Kazymir de Raczyi comme le nom d'un enlumineur qui aurait travaillé aux deux volumes de Paris et d'Oxford.

Et cela est d'autant plus vraisemblable que, si nous ouvrons le manuscrit fr. 9199, bien supérieur et probablement le modèle du manuscrit d'Oxford, au f° 62 v°, qui représente identiquement le même sujet, l'inscription de la tenture n'est plus un nom d'homme, mais simplement : *Jhesus, Maria,* invocation directe de Bernardin de Sienne au Roi du Ciel, et devise de l'étendard de Jeanne d'Arc, un des fameux « douze articles » du triste procès de Rouen ; rien de plus.

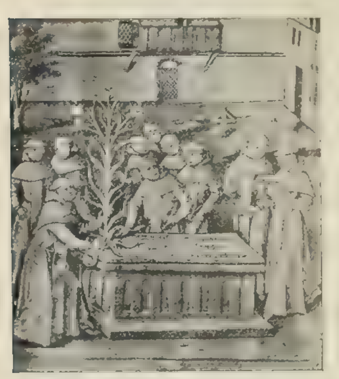
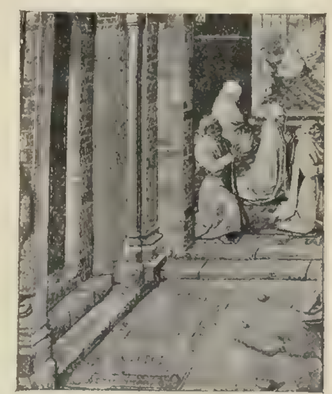


Fig. 196. — Miniature des *Miracles de Notre-Dame.* Sur la pierre tombale on lit : *Arozi.* (Oxford, Bibl. Bodléienne.)

Dans le volume d'Oxford, nous avons donc trouvé deux faires différents et remarqué un nouveau sigle qui n'existe pas dans le tome I (ms. fr. 9198 de Paris) : l'A en vedette sur quelques miniatures. Y aurait-il, par hasard, quelque explication à en fournir ? Or, si nous recommençons à interroger les miniatures, le miracle du f° 7 sera pour nous intéresser. Un chevalier, de retour des Croisades, après une fort mauvaise conduite, s'était fait moine ; mais jamais, en fait de prières, il ne sut aller au delà des deux mots : *Ave Maria,* qu'il répétait perpétuellement. A sa mort, on planta un lis sur son tombeau, et sur chaque feuille, au grand étonnement du couvent, on put lire quand il poussa : *Ave Maria.* Sur la pierre tombale, précédé toujours du fameux fleuron de la tente du tome I, on voit gravé : AROZI (fig. 196). N'est-on pas dès lors tenté de rapprocher l'A, signalé tout à l'heure, de ce nom ? Car encore ici, si nous nous reportons au volume de Paris (ms. fr. 9199), sur lequel notre minia-

ture est fidèlement copiée avec les *Ave Maria* sur chaque feuille du lis, la pierre tombale ne porte aucune inscription.

Ce sont là, il est vrai, de bien petites choses, mais elles acquièrent par leur répétition une importance particulière ; d'autant qu'à son tour, le manuscrit fr. 9199 de Paris va aussi nous fournir une inscription qui lui est absolument personnelle et que, précisément, les hypothèses émises à son sujet vont curieusement identifier. Donc, le ms. fr. 9199 de Paris n'a aucun nom inscrit dans les miniatures identiques où nous lisons dans le ms. d'Oxford : KAZYMIR, AROZI; par contre, au f° 99 v°, dans un endroit où elle est si parfaitement inutile que la copie d'Oxford ne l'a même pas reproduite, nous trouvons au seuil d'une porte d'église, une pierre tombale sur laquelle sont gravées, au centre, des armoiries quadrilobées sans cimier, telles les armes des maîtres imagiers, et dessus MAGISTER WILLELMUS. Dans l'encadrement, on peut lire, je crois : HIC JACET MAGISTER WILLELMUS (fig. 197) quoique MM. Delaborde et P. Durrieu prétendent cette lecture impossible au point de vue paléographique (*Bullet. des Antiquaires*, 2 mars 1910). Le reste de l'inscription, qui devrait donner la date de la mort, est formé de simples traits. Il est nécessaire, je pense, de rapprocher cette pierre tombale de celle du ms. d'Oxford, où nous venons de lire, sans date également : AROZI; puis de la miniature du Musée Germanique, où l'artiste a tracé son nom sur un des cercueils qui s'ouvrent au son des trompettes du *Jugement dernier* : « Linhard frater 1322 » (voir p. 57); enfin de rappeler le testament du 13 juin 1407 de Pierre de Sargues, artiste lyonnais, qui demande à être inhumé à l'entrée de la grande porte de l'église Sainte-Croix.



Cliché Mély.

FIG. 197. Miniature des *Miracles de Notre-Dame*. Sur la pierre tombale on lit : *Magist' Willelmus*.
(Bibl. nat., ms. fr. 9199.)

La pierre tombale où nous lisons MAGISTER WILLELMUS n'est-elle pas précisément au seuil d'une église?

Or, lorsque M. P. Durrieu étudia l'*Histoire du bon roi Alexandre,* il a cru devoir rapprocher le manuscrit Dutuit qu'il attribue à Wilhelm Vreland, des *Miracles de Notre-Dame* qu'il suppose du même artiste. N'est-il pas intéressant vraiment de trouver précisément dans ces pages rapprochées, comme marque, dans le premier un W, dans le second l'inscription : MAGISTER WILLELMUS? Seraient-ils donc, sans être entièrement de la même main, sortis tous les deux de la librairie de Wilhelm Vreland? (Voir aux additions Wieland).

1457. M. H. Omont, étudiant dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* (t. LXIX, 1908, p. 419), les manuscrits de M. Pierpont Morgan, signale sous le n° 105 deux feuilles de parchemin enluminées de 298 millimètres sur 428 millimètres : une *Crucifixion* et un *Saint Léonard,* probablement autrefois l'en-tête du registre d'une confrérie de Saint-Léonard.

Au bas de la Crucifixion, il lit :

« *Artifex Johannes Bemler 1457.* »

C'est incontestablement la signature de l'artiste. D'autant que Zani, dans son *Encyclopedia methodica* (Parme, 1820, t. III, p. 266), signale un Bamler qui écrit à la fin d'un manuscrit :

« Illuminator hujus libri fuit Johannes Bamler de Augusta, anno M° sexagesimo 8°. »

Nous sommes aux débuts de l'imprimerie. Forcément les artistes doivent s'adapter au conditions nouvelles ; M. van Praet nous apprend que les enlumineurs se font imprimeurs. Aussi nous pouvons nous demander si ce Bamler ne doit pas être identifié avec un Balmer, dont Brunet signale plusieurs souscriptions, entre autres celle de la *Bible de Wolfenbutel* qui porte :

« Explicit Psalterium
Balmer, 1466. »

C'est lui qui est signalé dans le *Cabinet de l'amateur* (nouvelle série, t. I, 1861-62, p. 71), comme ayant signé une très ancienne gravure sur cuivre du singulier livre de Jacobus de Theramo, connu sous le nom de *Belial*, qu'il imprima à Augsbourg, en 1473. Et ce nom d'enlumineur que nous trouvons ainsi dans la remarque d'un incunable, nous ne devons pas omettre de le rapprocher de celui de l'enlumineur Cremer, rencontré plus haut dans les mêmes conditions (p. 197), de celui du Lyonnais Husz, que nous lirons plus loin dans une miniature du *Josèphe* exécuté pour le cardinal Georges d'Amboise.

1462. La signature de Watreleus (écrit Watehrlews) se lit sur la croupière d'un cheval d'une miniature du manuscrit 5089 de la Bibliothèque de l'Arsenal (f° 235 v°), une *Histoire romaine*, datée de 1462 (fig. 198). Elle est tracée comme celle de PFENNING que nous voyons avec la date de 1449 sur le galon de la housse du cheval d'une *Crucifixion* de la Galerie impériale de Vienne[1]. Ce nom de Watreleus qui m'a été signalé par mon savant et aimable confrère M. Henry Martin, nous est connu comme celui d'un artiste de Bruges ayant travaillé pour le duc de Bourgogne : Laborde en parle dans ses *Preuves*. Mais le *Keuren* précise, et dans le registre de la Gilde nous trouvons : Henri van Watreloos, étranger, peintre, admis à la maîtrise en 1471.



Cliché Mély.

FIG. 198. — La signature de Watehrleus sur la croupière du cheval. Miniature de l'*Histoire romaine*. (Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5089.)

1. *Jahrbuch* de Vienne, t. XXIV, p. 52.

reçoit pour élèves Pierre Meuwels en 1471, Nicolas Myleman en 1475, Pierre van Merghele en 1477, Nicolas van Hontenesse en 1481. Il fut *winder* (juré) en 1472, 1478, 1479 et 1481.

Cette signature se trouve ainsi absolument identifiée par les textes d'archives qu'on peut en rapprocher.

Ce nom de Waterloos est d'ailleurs celui d'une dynastie de peintres; la mère de Rogier van der Weyden s'appelait Agnès de Wattrelos et dans l'inventaire de l'incendie de son chantier, le 30 août 1720, Boulle signale la perte d'un portefeuille d'histoire et de paysages de Waterloo[1].

1465. Lorsque nous parlerons plus loin des *Heures d'Anne de Bretagne*, on verra comment les *Heures de Blairs*, qu'on croyait avoir également appartenu à Anne de Bretagne, étaient un simple fragment de manuscrit sur lequel le secrétaire du comte Philippe de Béthune avait tracé au XVIIe siècle, pour en augmenter la valeur, une inscription mensongère. Le *Livre d'Heures* dit *de Charles le Téméraire*, conservé à la bibliothèque de Copenhague, porte une longue mention de la même main, l'attribuant à Charles le Téméraire; mais en plus, de la même écriture, au bas de la première miniature (pl. X), on lit :

FAIT PAR JACQUES UNDELOT, 1465.

Assurément, ce n'est pas là vraiment une signature du XVe siècle. Mais, comme Gaignières, comme Montfaucon (*Monuments de la Monarchie française*, t. III, p. 347), comme Laborde, dans ses *Preuves* (t. I, p. LXXXVII) le citent, comme L. Delisle, dans le *Cabinet des manuscrits* (t. III, p. 392) signale le volume, il n'est pas permis de le passer sous silence. D'autant qu'on peut se demander, si ce nom d'Undelot ne serait pas une déformation de Georis « Utenhove », peintre d'Ypres, qui travaillait précisément à cette date (1467) pour le duc de Bourgogne. Je veux adresser ici, tous mes remerciements au savant Dr H.-O. Laugr, conservateur de la bibliothèque de Copenhague, qui a pris la peine de faire exécuter la photographie de

1. *Archives de l'Art français*, t. IV, p. 341.

cette page que je puis, grâce à lui, reproduire ici, et qui met ainsi les choses au point.

Vers 1465. Lorsqu'on affirme que Fouquet connut comme tous les maîtres français gothiques, l'injure de l'oubli d'abord et bientôt du mépris[1], lorsqu'on assure que les tentatives de déchiffrement des inscriptions des miniatures, — et cela précisément à propos de Fouquet — sont inutiles[2], enfin, que ce serait tomber dans le piège que de chercher dans la suite des petites capitales romaines qu'on aperçoit dans les miniatures des *Antiquités des Juifs* du célèbre *Josèphe* de la Bibliothèque nationale un nom d'artiste [3], nous sommes en pleine légende de l'humilité, de la naïveté des artistes de moyen âge, auxquels il était *interdit* de signer leurs œuvres[4].



Fig. 199. — Émail représentant Jean Fouquet. (Collection Janzé, Musée du Louvre.)

Une exception fut cependant signalée, — justement encore à propos de Fouquet —, quand on en vint a parler de l'émail de la collection Janzé, portant le nom de Jehan Fouquet, aujourd'hui au Louvre (fig. 199).

A l'occasion de mon étude sur le triptyque de Melun représentant la belle Agnès Sorel (on l'appelle aussi le triptyque de Loches, le triptyque d'Anvers)[5] j'avais dû parler de l'émail du Louvre ; il en

1. Michel (André), *Journal des Débats,* 3 décembre 1907 et 7 janvier 1908.
2. Delisle (L.), *Revue archéologique,* 1911 (1), p. 68.
3. Durrieu (Le comte P.), *Les Antiquités des Juifs,* préface, p. 75.
4. Delisle (L.), *Cabinet des Manuscrits,* t. I, p. 12.
5. Mély (F. de), *Une promenade aux Primitifs,* dans la *Revue de l'Art,* 1904 (1).

avait été question naguère à propos de la décoration du cadre du triptyque, et bien qu'on lût autour le nom de Jehan Fouquet, j'avais alors émis l'hypothèse, qu'au lieu d'être comme on le disait, une œuvre *signée* de Fouquet, ce médaillon avait été peut-être simplement exécuté en Italie au XVIe siècle, pour un ensemble, tel que Paul Jove, par exemple, avait pu en commander pour ses collections. A cela M. Marquet de Vasselot me répondit : « Les Italiens du XVe siècle auraient-ils fait tant d'honneur à un peintre étranger et gothique[1] » ?

J'en avais alors discuté la facture. Ce n'est pas en effet un émail *translucide,* mais il est *peint,* et *peint en or* par *enlevage à l'aiguille,* technique qui n'est pas antérieure à l'extrême fin du XVe siècle. M. Marquet de Vasselot fut obligé de l'admettre[2].

Enfin, j'abordais le côté historique et documentaire, et je crois avoir montré, car cette fois personne ne contesta mes dires, que la question de dates fut ici, comme en tant d'autres circonstances, absolument négligée. On affirmait en effet que la technique de l'émail en camaieu d'or avait dû être enseignée à Fouquet par Filarète qui la pratiquait : témoin la petite statue de bronze, décorée d'émaux de ce genre, que ce dernier avait exécutée pour Pierre de Médicis en 1465, conservée aujourd'hui à Dresde[3].

Disons tout de suite que l'émail de Dresde est simplement une petite tête de génie « dessinée en traits d'or sur un fond d'émail *translucide* »[4]; par conséquent, il n'y a là aucun rapport de technique ; ensuite nous avons la date de cet émail : 1465.

Or, le portrait d'Agnès Sorel, *peint d'après nature,* est donc antérieur certainement à 1450, date de sa mort. En admettant même que le cadre ait été seulement exécuté lors du transport du tableau de Loches à Melun, en 1461, l'émail du Louvre serait encore anté-

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1904 (2), p. 143
2. *Ibid.,* p. 142.
3. *Ibid.,* p. 144.
4. Courajod, *Gazette archéologique,* t. X, p. 386.

rieur à 1465, date de l'émail de Filarète. Puis le voyage de Fouquet à Rome, où il fut appelé à peindre le portrait du pape Eugène IV pour l'église de la Minerve, fut effectué entre 1443 et 1447. Si on veut bien réfléchir, il est difficile que notre artiste ait appris vers 1445 de Filarète, qui l'aurait inventée seulement en 1465, une technique, que lui Fouquet utilisa en 1461 *au plus tard*.

Enfin, nous ne saurions trop le répéter, même les deux médaillons fussent-ils contemporains, l'émail de Filarète est *translucide*, celui qu'on veut attribuer à Fouquet est au contraire *peint* : de plus, il est d'une technique, *l'enlevage à l'aiguille*, qui fut seulement connue aux environs de 1500. Fouquet était mort en 1481.

Tout cela est plutôt inconciliable, mais peu importe. La chose tout à fait douteuse pour M. Em. Molinier, encore hypothétique sous la plume de M. Marquet de Vasselot, devient à peu près certaine, sans aucune nouvelle découverte d'ailleurs, sous celle de M. Em. Bertaux[1]. Dans cette légende, le recul au lieu d'atténuer les contours du mirage les précise au contraire, et dans l'*Histoire de l'art* enfin (t. III, p. 892), l'émail du Louvre est, sans hésitation, attribué à Jehan Fouquet.

Mais cette sérénité dans l'indifférence des dates les plus précises, des preuves les plus objectives, des arguments les plus scientifiquement historiques, n'est pas sans avoir ici un excellent côté. Puisqu'on prétend que Jean Fouquet a signé un émail qu'il aurait exécuté, c'est donc qu'il ne lui était pas *interdit* de signer ses œuvres ; et si on admet cette signature, même par erreur, n'est-ce pas reconnaître implicitement qu'il put signer d'autres œuvres ?

Il est vrai, par exemple, que nous avons été avertis que les capitales romaines qu'on aperçoit dans les miniatures du *Josèphe* de la Bibliothèque nationale ne peuvent rien signifier.

Les *Antiquités des Juifs*, qui étaient déjà en 1402 dans la Bibliothèque du duc de Berry, mais dont l'enluminure était seulement com-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1908 (1), p. 104.

mencée, comprennent deux volumes (ms. fr. 247 et n. a. 21013 de la Biblioth. nat.). L'un appartient à la Bibliothèque du Roi depuis le XVIIIe siècle ; l'autre qui passait à Londres en 1814 dans la vente Townley, fut découvert en 1903 et identifié par M. Henry Yates Thompson. Malheureusement, il n'avait plus que deux miniatures : douze manquaient ; sa sagacité en découvrit dans la bibliothèque de Windsor, dix, que le Roi d'Angleterre fit réincorporer au volume, avant de l'offrir le 4 mars 1906 à la France, pour qu'il pût prendre place à côté du tome premier.



Fig. 200. — *L'Empereur Auguste confie à Quirinus le gouvernement de la Palestine*. Miniature du t. II de l'*Antiquité des Juifs*, attribuée à Fouquet. On lit sur la marche du palais l'inscription ROMANO PLUMES.
(Bibl. nat., ms. fr. n. a. 20013.)

C'est dans ce volume que mon incrédulité m'a conduit à une curieuse découverte.

Dans une des miniatures de ce t. II, on peut lire sur la marche de « *L'Empereur Auguste confie à Quirinus le gouvernement de la Palestine* » (fig. 200), les mots :

ROMANO PLUMES

précédés de SUM, je crois[1]. Je ne puis préciser ; car ce volume que je n'ai pu examiner naguère que bien rapidement, au moment de son arrivée, est maintenant de ceux qu'un arrêté ministériel du 5 juillet 1911 interdit de communiquer aux travailleurs.

Ce nom de PLUMES n'est pas un inconnu pour nous ; il est parfaitement Orléanais. On le trouve inscrit sur un des feuillets du *Missel* célèbre imprimé en 1482, à Chartres, conservé à la Bibliothèque nationale tout proche du *Josèphe* — coïncidence bien curieuse — ; il porte cette mention : « *Impressum Carnuti anno 1482, domo canoniali Pita in claustro, sumptibus Magistri Plume, ecclesiæ carnotensis canonici, per Joannem Dupré typographum.* »

1. Le mot n'est pas visible dans la reproduction photographique de M. P. Durrieu.

La vérité scientifique m'oblige à dire que les miniatures de ce t. II sont assez médiocres, et que les dithyrambes qui lui sont consacrés sont tout à fait exagérés, sauf pour la première grande page. Il y a sur les rayons de la Bibliothèque nationale deux cents manuscrits de beaucoup supérieurs. Ils viennent il est vrai, simplement de la Bibliothèque de nos anciens rois. Ses enluminures ne sont pas supérieures aux *Heures de Commynes* (Bibl. nat., ms. lat. 1417), que leur technique, que leur art plutôt ordinaires, ne permettent vraiment pas de classer dans l'œuvre du maître [1].

Ces lignes étaient nécessaires pour montrer que le principe de la recherche d'une signature de Fouquet n'était peut-être pas tout à fait illusoire. D'un côté en effet on admet la signature de l'émail Janzé, d'un autre, dans une des miniatures attribuées à Fouquet, on lit ROMANO PLUMES, nom d'ailleurs contemporain de Fouquet, que nous trouvons dans la souscription d'un incunable de la Bibliothèque nationale. Et si nous cherchions alors dans cette voie combien de noms d'enlumineurs de manuscrits nous retrouverions dans les premiers livres imprimés : CRAMER, BALMER, HVSZ !

Mais revenons à Fouquet, l'oublié, le méprisé, quoique, du XV[e] siècle avec François Robertet qui l'appelle le « bon peintre du Roi », à Vasari dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, nous le voyons célébré comme « *lodato pittore* » : seulement là, sous le nom de *Foccora*, que tout le monde n'a pas identifié.

Vraiment cet « oubli », ce « mépris », je ne les comprends pas très bien, même après avoir lu dans la biographie de Fouquet : « Tant qu'il vécut, pas un Français n'enregistra son nom, je ne dis pas seulement dans une Chronique ou dans des Mémoires, mais dans un écrit quelconque » (Le comte P. Durrieu, *Annuaire-bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1907, p. 112).

D'où sait-on alors, qu'en 1461, à la mort de Charles VII, Pierre de Hannes qui avait moulé le masque du Roi, se rendit à Paris où

1. Durrieu (Le comte P.), *Académie des Inscriptions et belles-lettres*, 9 juin 1906.

il pensait trouver Fouquet, — qu'en 1461, la Ville de Tours demanda officiellement conseil à Fouquet pour recevoir Louis XI à son entrée dans la ville, — que la réception ayant été contremandée, la Ville paya le 25 septembre à l'artiste une indemnité de cent sols tournois parce que les travaux n'avaient pas eu lieu, — que le 1er août 1467, une somme de 45 livres tournois pour 40 escus d'or est ordonnancée à l'artiste pour « la façon de certains tableaux que le Roi lui a chargés faire pour servir aux chevaliers de l'ordre Saint Michel, nouvellement prinse par icelluy Seigneur », — que le 24 octobre suivant Fouquet prenait part à une assemblée de bourgeois de Tours, — qu'en 1472, la veuve du duc d'Orléans lui commandait un *Livre d'Heures* et qu'il recevait pour les frais d'un voyage de Tours à Blois, où se trouvait la Duchesse, 110 sols tournois, — qu'en 1474, Louis XI préoccupé de préparer son tombeau demandait des projets et devis au peintre Fouquet, qui fut payé 22 livres, et ne tarda pas à voir remplacer son titre, « peintre de Tours », par « peintre du Roy » (1475), — que vers 1476, Jacques d'Armagnac lui commanda les miniatures du *Josèphe*, — qu'enfin en 1481, il était mort, comment, puisqu'il donne de si exacts détails, M. P. Durrieu peut-il écrire que, de son vivant, pas un Français, dans aucun écrit, n'a enregistré le nom de l'artiste? D'où viennent alors tous ces renseignements? Et quand M. André Michel parle du pauvre méprisé, quand M. Marquet de Vasselot ne peut croire que les Italiens du XVIe siècle daignaient se préoccuper d'un peintre gothique, c'est assurément qu'ils oublient qu'en 1464 Filarète traçant pour François Sforza une page de décoration pour une cité idéale, termine son mémoire par ces mots : « Il y a aussi un Fouquet français ; s'il vit encore, c'est un bon maître, surtout pour le portrait d'après nature... », qu'en 1477, Francesco Florio, de passage à Tours, écrivant à son ami Jacopo Tarlati de Castiglione, compare Fouquet à Polygnote, à Appelle, que François Robertet en 1488 écrit à la fin du t. I des *Antiquités des Juifs* : « En ce livre a douze ystoires, les troys premières de l'enlumineur du duc Jean de Berry et les neuf de la main du bon peintre

et enlumineur du roi Louis XI, Jehan Fouquet, natif de Tours, » que Lemaire de Belges, dans sa *Couronne Margaritique*, vers 1502, parle de Fouquet « en qui tout loz s'employe », et aussi, dans la *Plainte de Désiré* : « Fouquet qui tant a gloires siennes », qu'en 1521, Jean Pèlerin dit le Viateur cite Fouquet parmi les peintres célèbres « décorans France, Allemagne, Italie », qu'en 1556 le jurisconsulte tourangeau, Jean Brèche, le rapproche de Michel Colombe « *quo certe alter non fuit præstantior* », que Vasari enfin, à propos du portrait d'Eugène IV, trouvé par Filarète si vivant, le nomme *Foccora lodato pittore*.

Or tout cela n'est pas cependant découvertes bien nouvelles, puisque Bastard, qu'on oublie généralement de citer, dans son travail sur *les Crosses*, publiait dès 1857, bon nombre de ces textes relatifs à Fouquet[1], et qu'au même temps Montaiglon les complétait dans les *Archives de l'art français*.

Parmi les pages enluminées les plus précieuses que la critique d'art est unanime à attribuer au « bon peintre de Louis XI », nous avons quatre merveilleuses miniatures provenant d'un volume de l'*Ancienneté des Romains*, acquises par le savant collectionneur anglais, M. H. Yates Thompson.

Elles représentent *le Couronnement d'Alexandre, une Bataille contre les Africains, le Passage du Rubicon, la Fuite de Pompée à Pharsale*.

L'érudit amateur ne s'est pas contenté de faire reproduire les trois dernières en héliogravure, mais il a donné aux travailleurs les quatre, d'après les procédés trichromiques[2]. Nous allons immédiatement nous rendre compte de l'utilité de cette *double* reproduction.

Sur la première page, Alexandre cuirassé, assis sur un trône formé de deux lions et surmonté d'un dais, tenant dans sa main droite le glaive, est couronné par deux seigneurs revêtus de riches armures (pl. XI et fig. 201). Sous ses pieds, un tapis couvre les marches

1. *Bulletin du Comité de la langue et des arts*, t. IV (2), 1857, p. 674.

2. Thompson (Henry Yates), *Facsimiles of two « Histoires » by Jean Foucquet from vols I and II of the Anciennetés des Juifs.... and « Faicts des Romains »*. London, privately printed, 1903, in-f°. — *Jean Foucquet, etc., etc. Four photographic facsimiles (by three-colour Process)*, privately printed, London, 1903, petit f°.

du trône et descend presque jusqu'au bas de la miniature. A senestre, est l'armée derrière deux capitaines debout au premier plan, dont l'un s'appuie sur un long bouclier courbé (fig. 204). A dextre le peuple : au premier rang, vu de dos, un Oriental au vaste turban jaune, à la robe bleue, à la ceinture d'or.



Cliché Mély, d'après une épreuve trichromique.

Fig. 201. — *Le Couronnement d'Alexandre*. Miniature détachée de l'*Ancienneté des Romains*, signée JEHAN F. (Musée du Louvre.)

De chaque côté du dais deux écussons d'or au lion de gueules assis dans une chaire de sable, tenant dans ses pattes un glaive la pointe en bas, également de sable.

La *Bataille* nous montre au premier plan des guerriers à pied, cuirassés de riches armures d'or, se ruant individuellement les uns sur les autres.

Au *Passage du Rubicon* (pl. XII), César, cuirassé d'or, lance au poing, sur un cheval dont la housse est brodée des aigles impériales, à la tête de son armée aux guidons impériaux, est au bord du fleuve, sur les eaux duquel une jeune fille debout, très vaporeuse, lui fait signe d'avancer. Un jeune homme nu, un tortil blanc flottant autour de la tête, un pagne blanc aux reins, est dans l'eau jusqu'aux genoux et sonne de la trompe.

Sur un fond de paysage disposé comme un décor de théâtre où se voient au second plan deux armées en présence, *Pompée*, casqué, cuirassé d'or, un javelot renversé à la main, monté sur un cheval blanc au galop, s'enfuit de Pharsale (pl. XIII). Page d'une simplicité extraordinaire, de la facture la plus magistrale, dans laquelle rien ne distrait les yeux du sujet si artistement traité. Véritable tableau, un des plus étonnants peut-être de Fouquet, qui n'est pas ici dépassé par l'admirable *Saint Georges* si vivant du Carpaccio de Venise.

Lorsque je parle avec une semblable assurance du pinceau de Fouquet, ce n'est pas que, guidé par l'opinion générale, je m'incline aujourd'hui devant les hypothèses de la manière bien connue du maître ; j'avoue n'être pas si certain que cela de son faire. Mais je ne laisse pas une inscription de miniature, sans tâcher de lui arracher son secret.

Or des quatre pages dont nous venons de parler, une, la première, *le Couronnement d'Alexandre,* présente dans la bordure du baldaquin et dans les bandes du tapis une série d'enroulements décoratifs, qui semblent au premier abord des caractères cabalistiques, des hiéroglyphes comme on les appelle, sans signification, mais fort proches parents de la fameuse signature de Turrini, le célèbre orfèvre italien, qui la trace dans l'encadrement de la porte émaillée du tabernacle de Sienne maintenant au Musée d'Ambras à Vienne (fig. 83). Alors nous apprenons là quelque chose de bien intéressant. Dans la photographie *ordinaire* que M. H. Yates Thompson fit exécuter, certainement par un des meilleurs opérateurs de Londres et qu'il a eu l'extrême amabilité de m'envoyer, on ne distingue rien, mais là, rien (pl. XI) ; dans la *trichromie* au contraire, on voit très nettement tous les caractères (fig. 201 et 202). C'est que les enroulements sont tracés en or sur fond jaune et que seuls les écrans de la trichromie ont pu les faire venir. Ils visent à imiter l'arabe et j'avoue que je ne puis les expliquer.



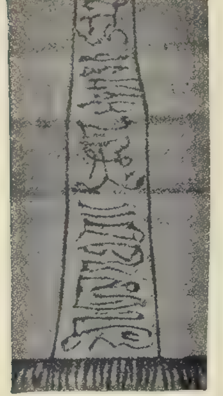
Cliché Mély, d'après une épreuve trichromique.

Fig. 202. — Signature JEHAN. Détail du baldaquin de la miniature du *Couronnement d'Alexandre.*

Et pourtant voilà que dans un des angles du baldaquin, à droite je distingue des lettres françaises enlacées, dans un petit carré ; j'ai pu les grossir : en les détaillant, pouvons-nous lire autre chose que J.E.A.N., soit Jean ? (fig. 202).

En poursuivant lettre par lettre l'examen du tapis, sur la face de la marche, sous les pieds d'Alexandre, alors que tous les autres carac-

tères pseudo-arabes sont *horizontaux,* voici au centre juste une lettre française verticale, isolée, qui est certainement une F (fig. 203).



Cliché Mély, d'après une épreuve trichromique

Fig. 203. — La bande du tapis sous les pieds d'Alexandre (fig. 201). Au milieu, F.

Il me semble alors que si dans une miniature qui d'un avis unanime présente tous les caractères d'une œuvre de Jean Fouquet, nous trouvons un prénom, Jean, puis un F, seules lettres françaises au milieu d'un déroulement de caractères décoratifs, nous pouvons peut-être nous permettre de faire un rapprochement avec le nom de Jean Fouquet. (Voir aux additions les *Heures de Louis de Laval,* signées FOUQUET.

Et je ne crois pas mon hypothèse très imprudente, puisqu'à peine l'avais-je exposée dans la *Revue archéologique* (mars 1912), que le Musée du Louvre s'empressait d'acquérir (29 mars 1912) le *Couronnement d'Alexandre,* dont je venais ainsi de montrer l'intérêt extraordinaire.



Cliché Mély, d'après une épreuve ordinaire

Fig. 204. — Détail du *Couronnement d'Alexandre* (fig. 201). Sur le bouclier du soldat, A.

Alors suit une autre remarque, d'une importance capitale. Ainsi donc seule la trichromie nous a donné l'inscription qui n'apparaît pas sur la photographie ordinaire. Mais voilà qu'à son tour la photographie ordinaire nous montre un monogramme sur le bouclier du guerrier du premier plan, quand il est pour ainsi dire invisible dans la reproduction trichromique. C'est un A (fig. 204), assurément la devise de la Maison de Bourgogne, comme l'A brodé sur le pantalon du valet de

la première page du manuscrit français 724 de la Bibliothèque nationale, *de Bello punico*. Il n'y a donc pas lieu de s'y arrêter.

Seules, de ces lignes consacrées à Fouquet, il nous faut donc retenir le nom de ROMANO PLUMES, l'Orléanais qui très probablement exécuta les petites miniatures du t. II des *Antiquités des Juifs*, et JEAN F. que nous trouvons dans une miniature si probablement de la main du célèbre artiste.

1469. La Bibliothèque de Dijon possède un *Virgile* dont l'enluminure est des plus intéressantes (ms. 493). Il porte la date de 1469, au fo 18. Il mesure 238 millimètres sur 200. Il est orné de deux grandes miniatures et de vingt-quatre petites au milieu desquelles on trouve répétés des écussons de gueules au chevron d'or à trois roses (?) d'or, deux en chef une en pointe ; les dix-huit premières sont excellentes, les six dernières sont inférieures. Le frontispice est du plus grand art. Il représente un jeune prince assis devant sa tente entouré de ses hommes d'armes, regardant les murailles d'une ville qu'il assiège (fig. 205). Il est cuirassé, coiffé d'une toque de velours ; sur sa cuirasse un bliau bleu, semé de fleurs de lis d'or; sur l'étoffe de la tente était tracé un nom qui a été gratté. On pourrait y lire *Peryez* ou *Periez*. Quel est ce prince qui semble bien appartenir à la maison de Bourbon ? Gilbert de Bourbon, comte de Montpensier né vers 1443, fils de Louis de Bourbon et de Gabrielle de la Tour, qui remporta de grands avantages sur le duc de Bourgogne au combat de Bussy en 1470 et fut plus tard lieutenant général en Poitou sous Charles VIII, ou Pierre II de Beaujeu qui avait les bonnes grâces



Cliché Mély.

Fig. 205. — *Un jeune seigneur devant sa tente.* Miniature du *Virgile*. (Bibl. de Dijon, ms. 493.)

de Louis XI dont il épousa la fille Anne, en 1474? Son air jeune, ce nom même de *Periez*, sur la tente, ne m'éloigneraient pas de cette dernière identification, toutefois très hypothétique. Au f° 19, une belle miniature, moins délicate cependant, représente le poète couronné de fleurs offrant son livre à un personnage respectable. Sur la poutre de l'appartement on lit l'inscription : bONA dIES SIT VObIS AMEN.

Les enluminures des *Églogues* (fig. 206) sont de toute beauté, du style français le plus pur, dont nous retrouverons l'écho dans les admirables *Heures* de Mgr le duc de Cumberland (pl. XXII).



Cliché Mély.
Fig. 206. — Miniature des *Églogues* de Virgile. (Bibl. de Dijon, ms. 493.)

Au milieu de la dix-huitième miniature « *Sic fatur lacrymans* », la dernière de la première série, toute entière de la même main, une inscription des plus délicates, or et blanc sur fond bleu, tracée certainement de la main qui a guidé le pinceau chargé d'or pour les rehauts de la peinture nous donne : W. Bourbon (fig. 207).

Est-ce là le nom de l'artiste, Williaume, Wautier Bourbon, ou *Vive Bourbon*? J'inclinerais plutôt à voir là le nom de l'artiste ; car si une *Histoire de la Toison d'or*, le ms. fr. 141 de la Bibliothèque nat., porte bien trois fois sur la première page : *Vive Bourbon*, c'est sur la première feuille de garde, et non pas *dans* une miniature ; ajoutons, la dernière d'une série. Enfin *Vive* est pour ainsi dire toujours écrit entièrement.



Cliché Mély
Fig. 207. — Signature W. Bourbon dans une miniature du *Virgile*. (Bibl. de Dijon, ms. 493.)

1470. Le nom de Loyset L., c'est à dire Loyset Lyédet, tracé en caractères gothiques, se lit sur la boiserie de la miniature du frontispice

du t. IV de l'*Histoire de Charles Martel*[1], conservée à la Bibliothèque royale de Bruxelles (fig. 208). Pinchart avait naguère découvert, dans les comptes[2], que *le Songe du Vieux Pèlerin* (Bibl. nat. ms. fr. 9200-9201), copié pour Philippe-le-Bon, avait été après coup orné de peintures par Louis Lyédet qui, en 1468-1469, avait également orné de cinquante et une histoires un *Renaud de Montauban*. M. Henry Martin put alors identifier ce dernier avec un manuscrit de l'Arsenal[3].



Cliché Mély.

Fig. 208. — Détail de la miniature du t. IV de l'*Histoire de Charles-Martel*, signée Loyset L. *La comtesse Ludie reproche à Guibert de Lorraine le meurtre de son frère Fromont de Lens.* (Bibl. royale de Bruxelles.)

Lyédet fut également payé XVIII livres pour une *Vengeance de N. S. Jésus-Christ* que M. P. Durrieu a retrouvée chez le duc de Devonshire, au château de Chasworth (*Bulletin des Antiquaires de France*, 12 mai 1909); il travailla à un volume des *Chroniques de France*, aux *Faits et gestes du grand Alexandre* (Bibl. nat. ms. fr. 22547), à un *Quinte Curce* qui passa par la bibliothèque du duc de La Vallière. Nous savons que la *Vengeance de N. S. Jésus-Christ* et *les Faits et Gestes du grand Alexandre* ont été écrits par Yvonnet le Jeune, et *le Songe du vieux Pèlerin* par Guyot d'Augerans de Bruxelles en 1465; mais aucune signature jusqu'à présent, sauf celle du volume de *Charles Martel*, n'est venue confirmer ces renseignements d'archives. Les différences de faire qu'on constate dans les peintures, ne sont pas d'ailleurs sans laisser planer quelque incertitude sur cette documentation qui résulte uniquement de comptes. Mais l'examen des manuscrits a conduit alors le P. van den Gheyn, l'éminent conservateur de la Bibliothèque royale

1. *Publiée par le P. van den Gheyn*, Bruxelles, Vroment, 1910.
2. Pinchart (A.), *Miniaturistes, enlumineurs, calligraphes employés par Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, dans le *Bullet. des commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, 1865, p. 474.
3. *Musées et Monuments de France*, 1907, p. 65-67.

de Bruxelles, à constater que dans les plus belles miniatures et principalement dans celles de tête des volumes que l'on sait avoir été *payés* à Loyset Lyédet, on retrouve presque invariablement un encadrement engrelé, composé de lignes de diverses couleurs — toujours les mêmes — ainsi disposées : noir, or, bleu, blanc, bleu, d'un côté ; noir, or, rose, blanc, rose de l'autre côté. Les *Chroniques de Charles Martel,* le *Renaud de Montauban* de l'Arsenal de Paris (fig. 209) et de Munich, *les Faits et Gestes d'Alexandre, le Songe du vieux Pèlerin* sont, à ce point de vue, absolument caractéristiques. Partant de cette donnée, qu'il considère presque comme une marque, à rapprocher ainsi de l'encadrement tricolore dont il a été question plus haut (p. 71), le P. van den Gheyn restituerait alors volontiers à Loyset Lyédet plusieurs miniatures de deux volumes de la bibliothèque de Bruxelles, le n° 9392, *l'Épître d'Othea à Hector* de Christine de Pisan, écrite en 1455, et le n° 10986, *les Enseignements paternels* de Guillebert de Lannoy.



Fig. 209. — Première miniature du *Renaud de Montauban*, avec l'encadrement engrelé qui semble la marque de Loyset Lyédet. (Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5072.)

Mais on ne saurait trop faire observer que si on présentait les volumes où se trouve cette marque, où se reconnaît même la main très caractéristique et très particulière de Loyset Lyédet, comme *entièrement* de sa main, on se tromperait étrangement. Ils sortent en réalité de son atelier ; il a exécuté généralement le frontispice et souvent quelques autres ; mais la plus grande partie sont de second ordre, de ses élèves, de ses ouvriers. Il suffit, pour en être con-

vaincu, d'examiner le *Renaud de Montauban, les Faits et Gestes d'Alexandre*.

Pour retrouver un certain nombre de volumes sortis de son atelier, l'*Album de portraits de la Bibliothèque nationale,* que vient de publier M. Couderc, sera des plus précieux. Les encadrements engrelés d'un certain nombre de planches nous guideront sûrement dans la découverte d'une partie de l'œuvre du célèbre artiste.

1467. Nicolas, dont nous trouvons le nom à la fin d'une fort belle *Destruction de Troie,* richement enluminée (Bibl. nat. ms. fr. 254) (fig. 210), est un de ces nombreux artistes, dont, quoi qu'on en ait dit, une tierce personne inscrivit le nom sur le volume même.



Cliché Mély.

Fig. 210. — Miniature de *la Destruction de Troie,* enluminée par Nicolas. Au-dessous la mention de Richard le Grand. (Bibl. nat., ms. fr. 254.)

Il porte en effet :

« Finy d'escripre le derrenier jour de juillet IIIIc LXVII par moy Richard le Grand »,

Au f° 169, sur la garde, en travers, on lit :

« Doibt mon compère Nycolas à cause de ung o. d'or fin XXX s. et de II o. d'azur XV s. : monte XLV s. et a baillé ce dit livre » (fig. 210).

Celui qui emploie ainsi l'or et l'azur, couleurs toujours payées à part dans tous les travaux d'enluminure et de peinture, ne peut qu'être, comme Remiet, comme Mahiet, comme Ancelet, comme Chevrier (p. 60), découverts par L. Delisle dans une identique mention et alors immédiatement acceptés par lui comme miniaturistes, que l'enlumineur même du volume.

1470. Il a été question tout à l'heure de Simon Marmion (p. 207) à propos du *Missel* de Pierre de Clugny. Castan, M[gr] Dehaisnes, croyant voir dans le pavage un M, l'attribuaient au célèbre peintre de Valenciennes. Ils jugeaient donc que le grand artiste, qualifié dans les comptes d'écrivain et d'enlumineur avait pu, malgré l'interdiction légendaire, signer les manuscrits qu'il décorait. Et M. Wauters, nous l'avons dit, l'identifiait avec le « Maître de la Toison d'Or ». Je dois y revenir parce qu'en 1909, dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, et dans la *Chronique des Arts* (p. 216), M. P. Durrieu, étudiant le *Retable de Saint-Bertin*, généralement attribué à Simon Marmion, annonçait qu'il reconnaissait une analogie frappante entre les volets du retable, qu'il avait examinés il y a vingt ans alors qu'ils étaient encore à La Haye chez le prince de Wied, et les trois miniatures d'un manuscrit de *l'Instruction du jeune prince* par Georges Chastelain, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (ms. 5104), dont il venait de faire une étude approfondie.


Cliché Mely

Fig. 211. — Miniature de *l'Instruction du jeune prince* par Jean Hennecart.
(Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5104.)

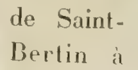
Malgré la différence qui résulte de l'emploi de procédés techniques dissemblables et de l'échelle des proportions, il trouvait que le sentiment général pour la pose et le dessin des personnages, l'expression des physionomies, le rendu de l'architecture, le modelé des étoffes, certaines figures de jeunes gens debout, rendaient l'identification probable, et il considérait que si dans le *Retable* on sentait la main d'un miniaturiste, dans le manuscrit on reconnaissait un artiste habitué à peindre à l'occasion des personnages de plus grande dimension, tels qu'il s'en rencontre dans les tableaux. Si bien qu'il croyait pouvoir dire « que les deux œuvres d'art, quoique de nature diffé-

rente, tendent en quelque sorte l'une vers l'autre, par ce commun caractère hybride. »



Cliché Mély.
Fig. 212. — Miniature de *l'Instruction du jeune prince* par Jean Hennecart. (Bibl. de l'Arsenal, Paris, ms. 5104.)

Or, ce manuscrit a non seulement été exécuté pour Charles le Téméraire, dont il porte les armoiries (la croix de Saint-André en bâtons noueux), mais, une quittance du 10 septembre 1470, conservée aux Archives du Nord, permettait au savant critique de dire que les miniatures du volume étaient dues à « Jehan Hennecart, valet de chambre et peintre de Mgr le duc de Bourgogne ».

Il en concluait que « l'hypothèse d'une attribution des volets  de Saint-Bertin à Jean Hennecart s'harmonisait admirablement avec ces données ».

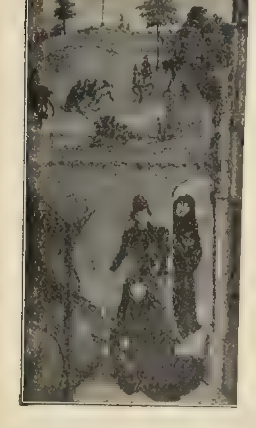


Fig. 213. — Un des panneaux du *Retable de Saint-Bertin*. (Musée royal de Berlin.)

Mais un souvenir à vingt années de distance ne saurait vraiment valoir le rapprochement des documents eux-mêmes, à la même échelle. Les photographies des miniatures de *l'Instruction du jeune prince* (fig. 211-212) et d'un fragment du *Retable* (fig. 213) montrent que toute identification est absolument inadmissible. Qu'on rapproche simplement la figure du manuscrit de l'Arsenal où se trouve justement un personnage agenouillé à côté d'un personnage debout (fig. 211), du panneau de Saint-Bertin (fig. 213), qui pourra jamais admettre que c'est le même dessinateur qui a exécuté les deux sujets?

Si je les donne, même sans être signées, c'est que les photographies du ms. 5104 de l'Arsenal nous font ainsi écarter le nom d'Hennecart du *Retable de Saint-Bertin,* et connaître en même temps le faire d'un artiste, dont une quittance nous revèle une œuvre certaine ; car elle est si peu considérable — trois miniatures —, si semblable dans ses différents sujets, qu'il n'eut certes pas de collaborateur.

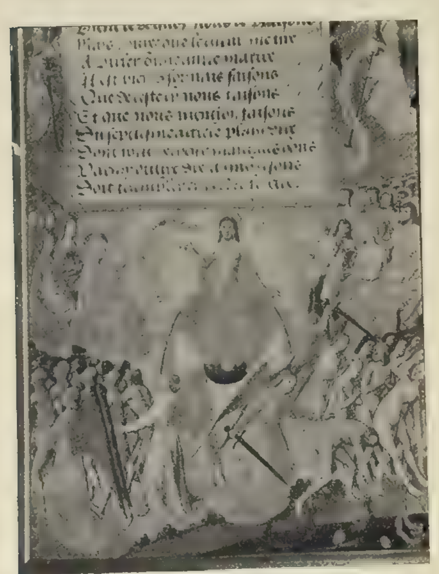
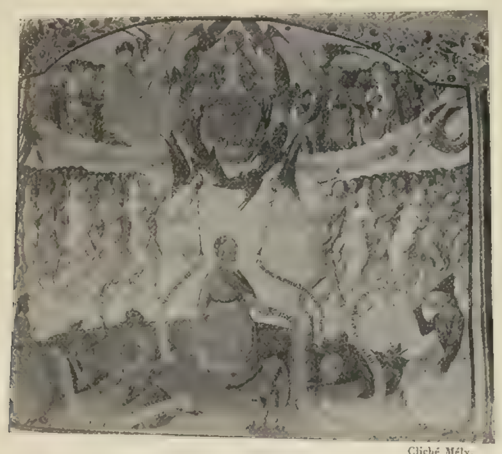


Fig. 214. — *Le Jugement dernier.* Miniature attribuée à « l'excellent peintre François ». (Exposition de Burlington-Club de 1908.)

En même temps, elles montreront que le rapprochement d'une *Vierge* délicate, appartenant à MM. Durlacher, publiée par M. J. Weale dans le *Burlington Magazine* (août 1910, p. 300) ne saurait davantage être accepté. Le charme qui se dégage de cette œuvre élégante n'a aucun rapport avec « la facture rude » que M. P. Durrieu est obligé de constater dans le manuscrit de l'Arsenal.

Vers 1470. On a beaucoup parlé d'un peintre François, « *egregius pictor Franciscus* », dont on voyait une belle page, pensait-on, à l'Exposition du Burlington Club en 1908 (ms. 225 et pl. CXLI) (fig. 214). De lui, nous ne connaissons que le prénom. M. Thuasne, l'étudiant en 1898, dans la *Revue des Bibliothèques,* d'après une lettre de Robert Gaguin, crut pouvoir regarder le manuscrit fr. 19 de la Bibliothèque nationale, comme une œuvre de son pinceau (fig. 215). Il semble inspiré par le *Retable de Beaune* ; mais les pages qui lui sont attribuées ne nous donnent aucun renseignement objectif. Je ne devrais donc pas

en parler; cependant, comme j'ai pu en faire les photographies, on ne me saura pas mauvais gré, je pense, de les mettre sous les yeux des historiens d'art : peut-être permettront-elles plus tard quelque identification nouvelle, moins hypothétique alors que celle qui voudrait voir dans cet artiste un fils de Fouquet, qui s'appelait François[1].



Cliché Mély.

Fig. 215. — *Le Jugement dernier*. Miniature de la *Cité de Dieu*, attribuée à « l'excellent peintre François ». (Bibl. nat., ms. fr. 19).

1472. *Le Mystère de la Passion* (Biblioth. nat. ms. fr. 816) n'est décoré que d'une miniature et de deux initiales ornées. A la dernière page nous pouvons lire : « Fait, escript et accomply par moi Jacques Riche, prêtre indigne, le lundy XXIIe jour de février l'an mil quatre cent soixante et douze. »

1473. Bradley, avec de très nombreuses références donne, à la date de 1473, l'inscription finale d'un *Bréviaire* enluminé de la bibliothèque Solgerschen de Nuremberg. L'artiste qui le signe ne saurait vrai-

1. Voir à ce sujet, *Catalogue de l'Exposition des Primitifs français* (1904), p. 25. — Durrieu (Le comte P.), *Chronique des Arts*, 1910, p. 400. — Laborde (Le comte Alex. de), *La Cité de Dieu*, p. 399.

ment être considéré comme un humble : le distique qu'il compose se peut vraiment rapprocher des signatures les plus orgueilleuses que nous connaissions : celle du miniaturiste Ingobert (p. 4), des peintres Peter Wale[1] et van Eyck[2], du sculpteur Natalis[3] :

« Me fecit Apellis præclarus ab arte Johannes
Bractis ab insigni stirpe vocatus erat. »

« Jean de Bractis, de noble race, célèbre dans l'art d'Apelle, m'a fait. »

1476. Joachim de Gigantibus, que nous trouvons en 1476 au service de Ferdinand I de Naples, était originaire de Rothenbourg, en Allemagne. Il est cependant difficile d'être plus italien que lui.

Nous avons de sa main à la Bibliothèque nationale (ms. lat. 12946), un *Commentaire de Platon* par le cardinal Bessarion. Il porte en tête, dans un encadrement des plus délicats, composé de médaillons, d'amours, d'oiseaux qui se jouent dans les entrelacts les plus fins, le titre de l'ouvrage. A la fin, dans un médaillon des plus simples au contraire, le peintre trace cette inscription qui rappelle celle des artistes du Haut Moyen Age (fig. 216).

Cliché Mély

Fig. 216. — Signature de Joachim de Gigantibus. (Bibl. nat., ms. lat. 12946.)

A l'Exposition du Burlington Club de 1908, nous avons pu lire également son nom à la fin d'un *Psautier de saint Jérôme* (reproduit pl. CXXVI du *Catalogue*). La souscription est la suivante :

« Joachim de Gigantibus Rotenburgensis propria manu exscripsit et depixit die X julii M CCCC LXXX III. »

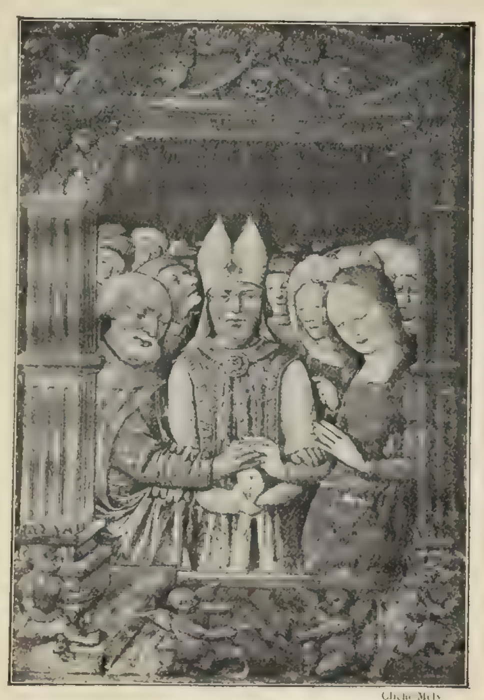
Lorsque je l'ai étudié naguère, je l'avais alors nommé *Johannes* de Gigantibus ; M. Sydney C. Cockerell m'en a fait la très juste remarque.

1. Mély (F. de), *Revue de l'art*, t. XX, p. 71.
2. Reinach (Th.), *Gaz. des Beaux Arts*, 1910 (2).
3. Mély (F. de), *Les primitifs et leurs signatures. Les Sculpteurs.* Paris, *Ami des Monuments*, 1908, in-8, p. 50.

Dans ce cas particulier, je m'étais effectivement trompé. Mais, c'est cependant un des noms sous lesquels on peut réellement l'identifier. Car L. Delisle (*Cabinet des Mss.*, III, 357) nous apprend que c'est bien de cet artiste dont il est question dans les comptes, quand on rencontre : Gioacchino de Giovanni, Giovanni di Gigante, Gioacchino d'Alemagna, Gioacchino di Giovanni de Gigante, Mo Giovanni Tudischino.

1477. Toutes les fois qu'il a été question d'une signature de miniaturiste, découverte *à titre exceptionnel,* on voit citer comme exemple « presque unique en France » l'inscription que Jean de Montluçon a tracée sur le galon de la dalmatique du Grand-Prêtre, dans le *Mariage de la Vierge* (fig. 217), une des miniatures qui orne un *Livre d'Heures* de l'Arsenal, (ms. 438, fo 74) :

« JOHANNES DE MONTELUCIO ME PINXIT. »



Cliché Mels

Fig. 217. — *Le Mariage de la Vierge.* Sur le galon de la dalmatique du Grand-Prêtre, on lit : JOHANNES DE MONTELUCIO ME PINXIT.

Ce *Livre d'Heures,* qui pourrait faire l'objet d'une véritable bibliographie, a été définitivement identifié par M. Fournier-Sarlovèze dans un excellent article de la *Revue de l'art* (1909). Au bas de plusieurs miniatures, on voit des armes portant d'azur à une bande chargée de trois croissants de sable. C'est l'écusson d'une famille notable du Bourbonnais, la

famille de Chappes, qui eut, aux environs de Montluçon, au XIVe siècle, une très grande situation. Elle a donné entre autres Pierre de Chappes, évêque d'Arras et de Chartres, chancelier de France de 1317 à 1320, cardinal en 1327, mort en 1336.

Jusqu'à l'étude de M. Fournier-Sarlovèze, le manuscrit de l'Arsenal était la seule œuvre qu'on pût attribuer authentiquement à Jean de Montluçon, car ce que nous connaissons de lui par les comptes a disparu. Mais dans un polyptyque de *la Vie de la Vierge,* conservé à N.-D. de Montluçon, qui se compose de sept panneaux, M. Fournier-Sarlovèze trouve, dans le panneau central, sur la bande inférieure de la robe de la Sibylle Libyque, un M dont le premier jambage détaché a la forme d'un J : et comme les caractères artistiques de ce retable lui paraissent proches parents du manuscrit de l'Arsenal, il est tenté de voir dans ce monogramme les initiales de Jean de Montluçon.



FIG. 218. — *Le Mois de Novembre* : Miniature du *Calendrier* du *Livre d'Heures* enluminé par Jean de Montluçon. (Bibl. de l'Arsenal, ms. 438.)

C'est en 1477 que pour la première fois on rencontre le nom de cet artiste. Le 12 octobre de cette année, le lieutenant de garde de la prévôté de Bourges mande au receveur de Berry de « payer à « Jean de Molisson, peintre, demeurant à Bourges, vingt sols tournois « pour avoir peint en quatre feuilles de papier en la grant forme, la « figure de messire Jehan de Chalon, chevalier, prince d'Orange, « comme pendu par les pieds à un gibet et ses armes renversées « ainsi qu'un traistre déloyal au Roy[1]. » Thibault la Leure, maître

1. Botticelli, lui aussi, avait été chargé de peindre le portrait de l'archevêque de Pise pendu

verrier à Dijon, exécuta une partie de l'ouvrage. Puis on reste huit ans sans rencontrer le nom de Jehan de Montluçon. En 1485 il réapparaît : il vient de peindre les torches de la procession de la Fête-Dieu, à Bourges. En 1487, il peint les armes du Roi ; en



Fig. 219. — *La Nativité de la Vierge.* Panneau du Polyptyque de Montluçon signé J. M., attribué à Jean de Montluçon.
(Eglise de N.-D. de Montluçon.)

1489 il peint une statue de la Vierge avec un angelet, œuvre de l'imagier Pierre Lemesle ; en 1492, il peint des torches pour la procession « qui fut faite pour les bonnes nouvelles de la nativité de Monseigneur le Daulphin » et « une ymage de N.-D. de Pitié, mise sur le portail du pont d'Auron ». C'est la dernière mention qu'on ait de l'artiste.

par les pieds, et M. Bonnat possède également l'image, par Léonard de Vinci, d'un conspirateur pendu en effigie.

L'étude de M. Fournier-Sarlovèze et une excellente gravure de *la Nativité de la Vierge* du polyptyque de Montluçon, qui l'accompagne (fig. 219), nous engagent à faire un rapprochement avec le *Lectionnaire* 33 de la bibliothèque de Bourges (fig. 220). Naguère M. P. Durrieu crut pouvoir attribuer ce dernier au « Maître des Heures du Maréchal de Boucicault » ; c'est qu'il ne connaissait pas le tableau de Montluçon, qui vient ainsi avec son monogramme, apporter à l'œuvre de Jean de Montluçon un appoint tout à fait important.



Fig. 220. — *La Nativité de la Vierge*. Miniature d'un *Lectionnaire*. (Bibl. de Bourges, ms. 33.)

1480. Au passage, je signale sans m'y arrêter autrement, car je n'ai pu avoir aucun détail sur lui, un manuscrit enluminé des *Heures de Notre Dame* de la bibliothèque du duc de Sussex.

D'après Bradley, il portait :

« *Per me Jo. Hugueti, 1480.* »

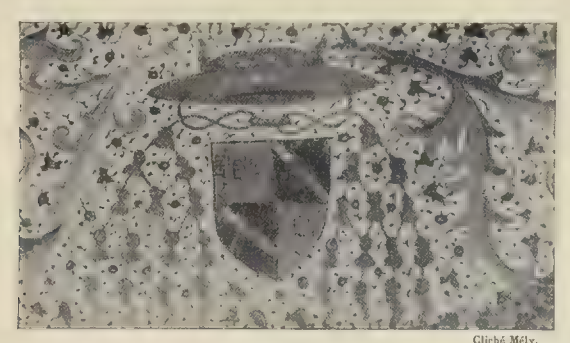
Constatons simplement qu'au xve siècle plusieurs peintres, dont un Flamand, Jaime Huguet qui travailla en Espagne et en Portugal, ont porté ce nom.

1482. Au f° 24 v° d'un *Recueil* de la Bibliothèque de Lille (ms. 138) on lit :

« Che livre est à Sire Henry Descamps, curé de Bovinnes, et « fu parfais de se main le vi^{e} jour de juillet l'an mil quatre cens « quatre vins et deux. Priés Dieu pour l'âme de ly et de ses amis, « et cetera. Henry Descamps. »

Au f° 17 v° se trouve un dessin à la plume inachevé, mais dont le trait intéressant représente le Christ en croix.

Avant 1483. Le *Missel d'Autun*, exécuté pour le cardinal Jean Rolin (1408 † 1483) fils du chancelier Nicolas Rolin, que nous avons connu avec le *Retable de Beaune*, est conservé à la bibliothèque de Lyon (ms. 517).



Cliché Mély.

Fig. 221. — Bas de la première page du *Missel d'Autun* avec la signature de Bénigne Guyot sur le chapeau du cardinal. (Bibl. de Lyon, ms. 517.)

Ce manuscrit, à encadrements de style purement français, de belle écriture, est orné d'initiales peintes, de deux miniatures à pleine page et de sujets de plus petite dimension disséminés dans le texte. En tête (f° 8), le cardinal assiste à la messe (pl. XIV) : au f° 23 v°, nous trouvons une *Nativité* ; au f° 27 v°, *l'Adoration des Mages* (fig. 222) ; au f° 183 v° et 184, à pleine page, *la Crucifixion* (pl. XV) et *le Père Éternel,* coiffé de la tiare à triple couronne, assis sur une chaire d'or, dans le nimbe pisciforme, entouré de petits anges rouges : aux quatre coins les quatre évangélistes avec leurs attributs. Au f° 207, voici *la Résurrection* ; au f° 229, *l'Ascension* ; au f° 256, *la Pentecôte*.

Dans la première miniature, le cardinal Rolin agenouillé assiste à la messe, célébrée par un prêtre vêtu de bleu. Il est reconnaissable à ses vêtements cardinalices et surtout à sa physionomie commune, que nous avons sur le *Retable de Beaune,* sur une fresque de l'église

Saint-Lazare de Beaune et dans la célèbre *Nativité d'Autun*. Comme il est ici à l'autel, le peintre n'a pas mis à ses pieds le fameux petit chien blanc bien connu, son fidèle compagnon, chargé de faire disparaître les oublis de son maître. Cette première page est entourée d'un délicat encadrement de fleurs, de fruits et d'oiseaux, élégamment jetés, à travers lesquels se déroule une banderole, chargée de la devise du Cardinal : *Deum time, time Deum*. Dans le bas, au centre, les armes du Cardinal, écartelées aux 1 et 4 d'azur à trois clefs d'or, aux 2 et 3 de gueules à la bande d'azur, chargée en chef d'une merlette, et surmontées du chapeau de cardinal (fig. 221). Ces armoiries se retrouvent à de nombreuses pages, toujours surmontées du chapeau, mais qui présente cette particularité, c'est qu'il est tantôt à bords surbaissés comme une marmite de guerre, tantôt à bords relevés et accostés de deux houpettes très singulières qui sembleraient presque des oreilles de satyre. Le peintre s'est-il permis quelque fantaisie un peu crue, car le cardinal n'était pas fort rigoriste ; et ne devons-nous pas voir ici quelque allusion comme celle de Michel-Ange, mettant dans ses fresques des oreilles d'âne au maître des cérémonies de Paul III, ou du sculpteur de la chapelle de Pierre Cauchon à la cathédrale de Lisieux, plaçant à l'entrée du côté de l'Évangile, une superbe tête de cochon ? (fig. 85).



Fig. 222. — *L'Adoration des Mages*. Miniature du *Missel d'Autun*.
(Bibl. de Lyon, ms. 517.)

Le chapeau des armoiries de la première page est à bord relevés : sur la calotte rouge, on lit en lettres roses : *Bénigne*, et sur le dessous

du bord: *Guyot* (fig. 221); incontestablement c'est le nom du miniaturiste, car nous savons par les travaux de Natalis Rondot[1] que les Guyot étaient à Lyon une véritable dynastie d'écrivains-enlumineurs dont le premier connu est Guyot, cité en 1385-1388 et le dernier Henry Guyot, peintre verrier, qui travaille à la décoration de la Ville pour l'entrée de Louis XII en 1499. Nous ne parlerons pas du manuscrit en lui-même, M. Galle l'a étudié au point de vue bibliographique dans la *Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements* (1901, p. 449). Il a publié la première page sur laquelle il a lu : *Bénigne Juyot,* et la grande *Crucifixion.*

Mais, quand il trouve là une influence flamande il n'a point remarqué qu'il y avait dans cette suite de peintures *au moins* deux mains, très différentes. Et s'il est bien vrai que dans *la Crucifixion* (pl. XV) on puisse retrouver un lointain souvenir de la *Grande Dégingandée* de Roger van der Weyden, les petites miniatures de *la Nativité,* de *l'Adoration des Mages* (fig. 222) sont, au contraire, essentiellement françaises et d'exécution et de types, rappelant avec leurs Mages barbus, véritables portraits dont on croise encore de nos jours les originaux à chaque pas dans le centre de la France, précisément *la Nativité d'Autun,* ses banderoles avec leurs devises, disposées dans les mêmes fleurettes, ses tonalités bleues, et surtout le *vert* de ses vêtements si particulièrement caractéristique. C'est seulement cette partie si française, proche parente du livre d'*Heures des Chatelliers*[2], qu'il me paraît permis d'attribuer à Bénigne Guyot. Et je vais peut-être dire une chose bien grosse : qu'on pourrait rapprocher du Maître de Moulins; non certes du *Triptyque de Moulins,* mais de *la Nativité d'Autun* que je n'ai jamais pu croire sortie du même atelier. Serait-ce donc du côté de ces Guyot, du côté de Lyon, par conséquent, qu'il faudrait diriger les recherches, pour découvrir un de ces énigmatiques artistes auxquels sont attribuées tant d'œuvres admirables, de factures cependant si diverses?

1. *Les Peintres de Lyon,* p. 425-592.
2. *Le Manuscrit,* t. I, p. 169.

Vers 1482. Le *Livre d'Heures* n° 72 de la bibliothèque de S. A. S. Mgr le duc d'Arenberg, à Bruxelles, fut exécuté, ainsi que nous l'apprend une savante étude de M. Ed. Laloire[1], pour Philippe de Clèves et de La Marck, seigneur de Ravestein, de Herpen, de Wynendaele, de Thourout, duc de Coïmbre, appelé aussi Philippe Monsieur (1456 † 1518). Les armoiries, les initiales P, alternant avec une pensée autour de *la Salutation Angélique* (f° 33) comme les lettres A. N. E., du charmant petit *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne Belin* (pl. XX), enfin une *Salutation Angélique* en français, dans laquelle Philippe demande l'intercession de la Vierge, confirment l'identification.

Il est probable que le feuillet 121 v° représente Philippe de Clèves avec son Ange gardien. D'après ce portrait Philippe paraît avoir à peine une trentaine d'années, le volume pourrait donc avoir été exécuté avant 1485.

Ce manuscrit que M. Laloire attribue à l'époque de splendeur de l'école du Rouge-Cloître, débute par un calendrier dont les pages sont encadrées comme le reste des peintures du volume, de riches bordures de fruits, de fleurs, d'insectes et d'oiseaux sur fond d'or. Au bas des pages sont les signes du Zodiaque et les travaux des mois.

Les saints du calendrier sont pour la plupart ceux honorés en Belgique : ste Gudule, s. Hubert, s. Brixius, s. Arnulphe, s. Landoald, ste Amelberge. D'autres noms sont déformés, mais cependant on les peut reconnaître. En mai, s. Torpetus, c'est Torpès ; en Juillet, s. Kyliaun, c'est Chilian ; en septembre, s. Ferreosus, c'est s. Ferréol ; en novembre, s. Grisogem, c'est s. Chrysogone ; en décembre, s. Messiadis, c'est s. Miltiade.

Le volume est décoré des plus fines miniatures. Nous voyons au f° 15 *saint Jean l'Évangéliste,* assis au bord d'une rivière ; au bas les armoiries de Philippe de Clèves, avec heaume et cimier, supportées par des anges ; f° 17 v°, *sainte Barbe* portant une tour, en robe rose, avec manche verte aux revers bleu tendre, coiffée d'un hennin mar-

1. *Le Livre d'Heures de Philippe de Clèves,* Bruxelles, Verbecke, 1906, in-4 (Extrait des *Arts Anciens de Flandre,* t. I).

ron à crête rouge piqueté d'or (fig. 225); fᵒ 29, une bordure couverte de bijoux ; fᵒ 32 vᵒ, *la Conception de Notre Dame* ; fᵒ 33, *la Salutation Angélique*. Avec le fᵒ 34 commence *la Passion*, suite des plus intéressantes d'une représentation des plus rares et des plus réalistes. C'est d'abord *la Crucifixion* ; ensuite, fᵒ 35, *la Croix* seule, avec une ville dans le fond ; fᵒ 36, *le Christ en buste*, couronné d'épines, vêtu de rouge écarlate, d'une douleur profonde ; fᵒ 37, *la Main droite transpercée*, sortant d'un nuage ; fᵒ 38, *la Main gauche* ; fᵒ 40, *le Pied droit transpercé* ; fᵒ 41, *le Pied gauche* ; fᵒ 42, *la Vierge avec l'Enfant sur ses genoux*, la bordure est couverte de médailles et d'ex-voto ; fᵒ 43, *saint Jean l'Évangéliste* ; fᵒ 48, *saint Athanase*, admirable tête d'évêque, d'une expression des plus artistiques ; fᵒ 53, *la Sainte Trinité*, en grisaille. Au fᵒ 55, commencent les *Heures de la Vierge* ; elles débutent par *l'Annonciation* ; à Laudes (fᵒ 68 vᵒ), *la Visitation* ; à Primes (fᵒ 77) *la Nativité* ; à Tierce, *l'Annonciation aux bergers*, avec bordure d'oiseaux ; à Sixte, *l'Adoration des Mages*, d'une technique des plus curieuses, en traits d'or sur fond gris, comme un émail ; à None (fᵒ 93), *la Présentation au Temple* ; à Complies (fᵒ 104) *le Couronnement de la Vierge*. Aux Sept Psaumes de la Pénitence (fᵒ 169 vᵒ), *David*.

Le fᵒ 121 vᵒ nous montre très probablement *Philippe de Clèves* ; fᵒ 123, *saint Christophe*, dans la bordure des sauvages s'élancent contre un chevalier monté sur un dragon (fig. 223) ; fᵒ 124 vᵒ, *saint Sébastien*, sur fond vert, assurément un portrait, de l'exécution la plus fine ; fᵒ 126, *saint Georges*, qui combat un dragon gigantesque ; fᵒ 127 vᵒ, *saint Laurent* ; fᵒ 128, *saint Adrien*, assurément encore un portrait ; fᵒ 131 vᵒ, un dessin à la plume sur papier, collé sur le feuillet, représente une *Tête de Christ*, couronné d'épines ; fᵒ 132, *Groupe de saintes*, d'une tonalité absolument blanche ; fᵒ 134 vᵒ, *sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* ; fᵒ 135, dans la bordure, une merveilleuse *feuille de betterave* peinte en trompe-l'œil, semble passée à travers le parchemin ; fᵒ 136, *sainte Barbe* ; fᵒ 138, *Groupe de saints et de saintes suivant la Vierge* (fig. 224), sujet identique à la *Procession* du *Bréviaire Grimani* (fig. 245) ; fᵒ 140, *Groupe de saints, saint Denis, saint Georges,*

saint Blaise, saint Gilles, saint Christophe; f° 143 v°, *la Mort et sa pourriture*. Plusieurs mains ont assurément collaboré à ce précieux ensemble; mais quels sont les artistes de tout premier ordre qui ont prêté leur pinceau à son exécution? Le manuscrit va nous répondre lui-même.



Fig. 223. — *Saint Christophe*. Miniature du *Livre d'Heures* de Philippe de Clèves.
(Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Au f° 41 v°, on lit, au bas de la page, à l'encre rouge, *d'une écriture ancienne* :

HVGONIS VERGOVS
XLI DEPICT
IA MANVS

M. Laloire lit *Hugonis Vergous lij* (?) *depict* [*propr*]*ia manus*. Mais je crois voir, non pas *lij* mais bien XLI, car il y a un grattage avant L. Or, comme cette inscription se trouve justement à la page 41, je me demande s'il ne faudrait pas lire simplement « *Hugonis Vergous* [*usque ad*] *xli depicit* [*propr*]*ia manus* ». D'autant plus que quand nous comparons *sainte Barbe* (f° 17) (fig. 225), *la Salutation Angélique* (f° 33), les détails de *la Passion* qui partent du f° 34 et s'arrêtent précisément au f° 41, dans leur exécution, dans leur tonalité, avec *la Mort de la Vierge* du Musée de Bruges, puis, que nous constatons que le portrait de Philippe de Clèves qui ne fait point partie de cette



Fig. 224. — *La Procession de la Vierge*. Miniature du *Livre d'Heures* de Philippe de Clèves.
(Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

première série — il est au f° 121 v° — nous donne une date antérieure à 1485, enfin que nous nous rappelons que Hugo van der Goes meurt au Rouge-Cloître en 1482, nous pouvons alors admettre que l'inscription, tracée peut-être par une tierce personne contemporaine cependant, pourrait vraisemblablement indiquer que le manuscrit s'arrêtait à cette page, quand la mort a surpris l'artiste.



Fig. 225. — *Sainte Barbe*. Miniature du *Livre d'Heures* de Philippe de Clèves. (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Si nous en croyons alors une autre inscription, tout aussi intéressante, écrite plus loin à l'encre noire, le *Livre d'Heures* aurait été continué par un artiste non moins célèbre.

HIERONIMI BOSCII BELGAE PROPRIA MANUS. *670 sols*

lisons-nous au f° 122 v°. Cette mention est-elle bien de la main du peintre de *la Tentation de saint Antoine*, né entre 1450 et 1470, mort en 1510? C'est une question bien difficile à trancher. Elle est par exemple d'une valeur au moins égale à l'inscription tracée par Robertet à la suite du t. I des *Antiquités des Juifs* et que personne n'a jamais récusée (p. 232). Mais nous avons des œuvres de Jérôme Bosch, signées : nous savons qu'il aimait les scènes d'hallucinations folles, qu'il peignait des sorciers, des sauvages, qu'il précéda Callot ; or nous en avons ici un



Cliché Mély.

Fig. 226. — Bordure du *Boëce*, avec la *Chouette* de Jérôme Bosch, en marque. (Bibl. nat. F. Néerlandais I.)

spécimen (fig. 225); mais en même temps, il peignit les décors les plus riches[1], tel *le Boëce*, ms. I du fonds néerlandais de la Bibl. nat., où nous retrouvons sa *Chouette* (fig. 226). Et ces larges feuillages sur fonds d'or, on les voit également ici. Enfin lorsqu'en étudiant le célèbre *Livre d'Heures* de Cassel, composé pour Jean Albert de Mecklembourg en 1539, avec des fragments des *Livre d'Heures* de l'archevêque de Mayence, Albert II, margrave de Brandebourg, dont d'autres parties sont en Amérique (Coggiola, *Bréviaire Grimani*, p. 142), et du Prévôt de Nurenberg Melchior Pfinzig, pour le comparer au *Bréviaire Grimani*, dont il est si proche parent (voir la *Descente du Saint-Esprit*, pl. XVI, n° III et fig. 243), et que je l'ai vu signé du monogramme HB[2] (pl. XVI), attribué par les uns à Hans Brosammer, par d'autres à Horrebout[3], quoiqu'il s'appelât Gérard[4], je me suis demandé, si ces jolis oiseaux, ces encadrements fleuris, identiques dans les trois manuscrits, n'étaient pas également l'œuvre de cet Hieronymus Bosch, dont nous trouverions ainsi à Cassel les initiales, à Paris, la marque (fig. 226) et à Bruxelles le nom tout entier.

Quant au nom de Belgæ, qu'on n'a pas expliqué, il me semble que c'est simplement celui que portaient au moyen âge les habitants des Pays-Bas (Baudran, *Dictionnaire de Géographie*).

Cependant, cette deuxième partie paraît bien l'œuvre de plusieurs mains. Alors la mention, « 670 sols », me semblerait être le prix de l'œuvre entière, *payée* à Jérôme Bosch, qui ainsi aurait été l'éditeur de la seconde partie du volume, sans l'avoir probablement exécutée lui-même entièrement.

1. Martin Schongauer eut également d'abord une période de charme, telle sa *Vierge au Buisson de roses*, de l'église Saint-Martin de Colmar : puis plus tard, il peignit une *Tentation de saint Antoine*, qui est comme l'œuvre de Jérôme Bosch, une véritable hantise (*Revue de l'Art*, 1911 (2), p. 455 et 459).

2. Destrée (J.). *Revue de l'Art Chrétien*, 1894, p. 11.

3. Durrieu (Le comte P.). *Bulletin des Antiquaires de France*, 1894, p. 85 et 5 mars 1913.

4. Cette identification rappelle celle de MM. Gluck et Dollmayer, qui découvrant dans un *Jugement dernier*, supposé de Jérôme Bosch, un B, nous disent « que cela intrigua longtemps nos principaux historiens d'art » et fit songer alors à une signature du peintre ...Mandyn (Jan). (Maeterlinck, *Revue de l'Art*, 1908 (1), p. 148).

1485. « L'an mil IIII^{c} IIII^{xx} cinq fut fait ce livre en l'honneur de Dieu « et de la glorieuse vierge Marie et de Monseigneur saint Jehan « l'Évangéliste, par Jacques de Besançon, enlumineur, lui estant « bastonnier de la confrérie Monseigneur Saint-Jehan, fondée en « l'église Saint-Andry-des-Ars à Paris, pour servir à la dicte confrérie. « Et prye frères et suers qu'ils pryent Dieu et Monseigneur saint « Jehan l'Évangéliste pour lui et qui plaise au benoît saint accepter « ce petit don. »

Telle est la fin d'un manuscrit petit in-folio, contenant un *Office noté de saint Jean l'Évangéliste* conservé à la bibliothèque Mazarine (ms. 461).



Cliché Mély

Fig. 227. — *Saint Jean l'Évangéliste*. Miniature de l'*Office de saint Jean l'Évangéliste* exécutée par Jacques de Besançon.
(Bibl. Mazarine Paris, ms. 461.)

M. P. Durrieu a longuement étudié cet enlumineur dans un savant travail[1]. Mais si cette étude nous a permis de connaître le faire de cet artiste intéressant (fig. 227), il nous paraît impossible de suivre l'éminent critique dans toutes ses conclusions. A la fin de son volume, il donne le *Catalogue raisonné de l'œuvre de Jacques de Besançon*. Il reconnaît dans soixante-huit manuscrits différents sa main, tantôt incertaine, tantôt jeune, tantôt dans la plénitude de son talent. Or, avec ce qui est dispersé dans les vélins (1 450 images peintes), nous arrivons à un total de 3500 miniatures identifiées ainsi ; et ce n'est là qu'une partie de l'œuvre de l'artiste. Si grande que fut sa facilité, a-t-on calculé le nombre d'années que cette série aurait demandé à exécuter ? A-t-on pensé que si nous nous trouvons en présence seulement de la moitié de l'œuvre de Jacques de Besançon, nous arrivons alors à près de 8 000 miniatures ? En les estimant en moyenne

1. *Un grand enlumineur parisien, Jacques de Besançon et son œuvre*. Paris, Champion, 1892, in-8 [Société de l'Histoire de Paris].

à trois jours de travail chaque, ce qui est peu, car nous ne devons pas oublier que nombre d'entre elles furent payées du temps d'Antoine Vérard 35 sols qui équivaudraient aujourd'hui à 35 francs, nous aurions ainsi 24000 journées d'ouvrier. En déduisant les cent jours fériés annuels, c'est ainsi un total de 95 ans de travail ininterrompu. Il faut donc, je crois, être beaucoup plus réservé, se contenter pour l'instant des miniatures du livre de la bibliothèque Mazarine et rechercher simplement dans leurs détails, les premières grandes lignes qui nous permettront de reconstituer dans la suite, scientifiquement l'œuvre de l'enlumineur parisien.

1486. Le Dr A. von Wurzbach mentionne un Claey [Nicolas] Spirinc, enlumineur de Charles-le-Téméraire dans la seconde moitié du xve siècle ; il reproduit en même temps sa marque N 4 S. Laborde dans ses *Preuves* signale un Jean Spiering, enlumineur, inscrit en 1478 dans le *Registre des Libraires* de Bruges. Un *Livre d'Heures* du British Museum (Harl. 2943) donne au milieu d'un décor de feuillages, au fo 18 : *Spierinck, 1486*. Mais comme ce nom n'est précédé d'aucune initiale, il est impossible de dire auquel des deux artistes cette page doit être attribuée.

1487. En 1886, M. A. von Eye a publié dans l'*Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit*, p. 132, une étude sur deux miniaturistes dont il avait trouvé les signatures au Musée Germanique de Nuremberg.

A l'année 1322 (p. 57) nous avons parlé de *Linhart Frater*. Sur la première page d'un *Plenarium* in-folio, daté de 1487, contenant l'office de sainte Agnus (*sic*), il voit sur la barre du milieu de l'M initiale, le portrait de la sainte et à côté d'elle, un moine dans l'attitude d'un homme en adoration (*anbetend*), tenant dans ses mains une banderole sur laquelle on lit :

« *Frater Mathyas minor dictus Stamler*[1]. »

1. Stamler signifie le Bègue.

Le Dr Von Eye fait au sujet de ce religieux, qu'il n'hésite pas à reconnaître comme l'auteur de la miniature, une très intéressante remarque. « Il procède, dit-il, d'un dessinateur d'écriture à un dessinateur de figures ». Aussi tout en lui attribuant l'enluminure, il l'appelle cependant « copiste ». « Il est impossible, ajoute-t-il, de croire que le copiste et le dessinateur ne sont pas une même personne. Dans quelques endroits l'écriture recouvre la peinture, dans d'autres la peinture est sur l'écriture, et le copiste possède un tel talent artistique que les traits se transforment involontairement sous sa main en œuvre d'art. »



Cliché Mély.

Fig. 228. — *Une danse à Berne en 1479.* Miniature du *Journal* de Seneca. (Bibl. de Berne.)

Devons-nous rapprocher cet habile miniaturiste d'un Mathias de Alemagna, enlumineur du xve siècle, que nous trouvons cité dans le registre du monastère de Sainte-Justine de Padoue où il est qualifié d'*eximius scriptor?* (Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino,* 1869, I, p. 483).

Mais cette constatation très objective d'un artiste-scribe — à l'inverse des scribes-enlumineurs des corporations du moyen âge — nous engage à en citer ici deux autres également du xve siècle, qui procèdent de la même école : Maître Seneca, rédacteur d'un *Journal* très curieux, daté de 1479, conservé à la bibliothèque de Berne, dans lequel il relate les événements auxquels il se trouve mêlé (fig. 228) et qu'il illustre, au courant du texte, de la façon la plus amusante, et Hans Ott, rédacteur d'une *Bible historiale,* aujourd'hui à la Bibliothèque de Saint-Gall (343 C) (fig. 229), que M. Hans Vollmer a dernièrement étudiée dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft* (1910). Grâce à son amabilité, je puis donner ici ce *Siège de Jéricho,* si curieusement impressionniste, qui porte au bas, à droite, la signature de l'artiste.

1488. En 1898, M. Labande, l'érudit archiviste de la Principauté de Monaco, communiquait à la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements* (t. XXII, p. 501) une intéressante étude sur le manuscrit 2595 de la bibliothèque d'Avignon, décoré par un « escrivain de lettres de formes » que M. l'abbé Requin avait signalé dans ses *Artistes Avignonnais*[1], comme un certain Ginot Balateti. Il avait, à la date de 1468, commandé deux manuscrits sur parchemin au frère Jeoffroy de Closo, des Prémontrés, ce qui tendrait à démontrer, que seul, il ne pouvait suffire à la besogne qui lui était commandée.



Fig. 229. — *Le Siège de Jéricho.* Miniature d'une *Bible historiale* signée *Hans Ott.*, dans le bas à droite. (Bibl. de Saint-Gall, ms. 343 C.)

C'était un miniaturiste délicat, de son vrai nom Guiot Baletet, ainsi qu'en témoigne la signature du manuscrit 2595 (fig. 230).

Dans un second travail paru dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1907 (I, p. 303), M. Labande décrit l'art de ce fin dessinateur, déjà plié à la nouvelle technique de la Renaissance et étudie les gammes de gris, de blanc et de bleu dans lesquelles il peint ses saints, situés au milieu de petits paysages, qui n'ont pas plus de 4 centimètres de côté ; c'est ainsi que nous faisons connaissance avec les vingt-sept délicates petites miniatures qui décorent ce charmant volume (fig. 231, 232, 233).

Cliché Mély

Fig. 230. — Signature de Guyot Baletet. (Bibl. d'Avignon, ms. 2595.)

1. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XIII (1889), p. 149.

Guyot Baletet était originaire du diocèse de Besançon, comme nous le faisait bien supposer son prénom Guyot, qu'il ne faut pas confondre avec le nom patronymique des Guyot, de Lyon, dont il a été question à propos du *Missel d'Autun* (p. 251).



Fig. 231. — *Saint Jacques.* Miniature du *Livre d'Heures* signé par *Guyot Baletet.* (Bibl. d'Avignon, ms. 2595.)

En 1468, il était assez nouvellement établi à Avignon pour qu'on dût mentionner son pays d'origine au contrat d'acquisition d'une maison dans le voisinage de la rue des Vieilles-Études. En 1481, il donne quittance de cinq florins pour l'enluminure de quatre bulles obtenues au profit de la Ville, par le légat Julien de la Rovère, le futur pape Jules II. En 1491, il achète deux tonneaux

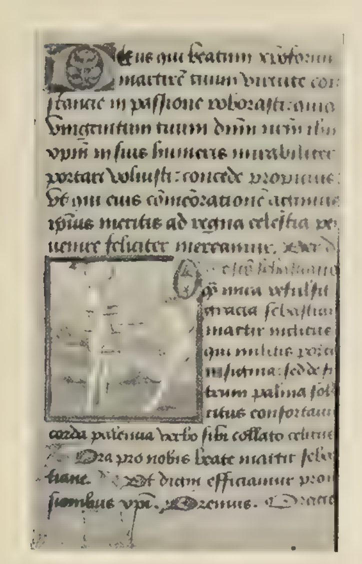


Fig. 232. — *Saint Sébastien.* Miniature du *Livre d'Heures* signé par *Guyot Baletet.* (Bibl. d'Avignon, ms. 2595.)

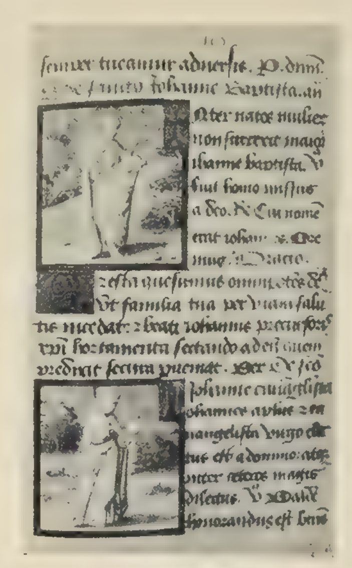


Fig. 233. — Une page du *Livre d'Heures* signé par *Guyot Baletet.* (Bibl. d'Avignon, ms. 2595.)

de vin à Guillaume Gervais. Il fait un premier testament le 7 août 1494, un peu plus tard il en fait un nouveau, où il institue sa

femme Mermette, son héritière universelle. Il était mort en 1410, date du testament de sa veuve.

1489. Le *Bréviaire Grimani*, le joyau de la bibliothèque Marcienne de Venise, est un des ouvrages les plus somptueux que nous aient légués l'art du moyen âge.

Au temps où, nous affirme-t-on, les maîtres gothiques connurent l'injure de l'oubli d'abord et bientôt du mépris [1], l'Anonyme de Morelli, maintenant identifié avec le noble Vénitien Marc Antonio Michiel, célèbre en 1521 ces pages merveilleuses. Il les avait admirées chez le cardinal Domenico Grimani lui-même, qui, nous dit Zanotto, avait acheté ce manuscrit en 1489, pour 500 ducats, à un certain Antonio de Sicile, dans lequel plusieurs ont cru reconnaître le célèbre peintre Antonello de Messine [2]. La chose est difficile à admettre car Antonello né en 1430, meurt à 49 ans (et non à 59 comme l'imprime M. Stein dans la *Gazette des BeauxArts*, 1909 (1), p. 38) entre le 15 et le 25 février 1479. Il est d'ailleurs peu probable que Zanotto eût traité Antonello, peintre célèbre, avec cette désinvolture. Mais il faut alors se rappeler qu'Antonello de Saliba, également de Messine, son neveu, était peintre comme son oncle, dont il continua la manière, jusqu'à être parfois confondu avec lui [3].

Dans son testament du 16 août 1523, le cardinal, qui, loin de mépriser cette œuvre des gothiques, quoique l'Italie fût en pleine Renaissance, la regardait au contraire « comme un objet de la plus grande valeur et de la plus exquise beauté » (testament du 19 octobre 1520), la légua à son neveu, le cardinal Marino Grimani, patriarche d'Aquilée, mais sous l'expresse défense de l'aliéner ; le

1. Michel (André), *Débats*, 7 janvier 1908.

2. Tous les renseignements documentaires qu'on trouvera ici, viennent de la préface du grand ouvrage de MM. de Vries et Morpurgo, rédigée par le Dr Coggiola, l'érudit conservateur de la Bibliothèque nationale centrale de Florence qui a précisé et rectifié là de nombreux points douteux ou erronés.

3. Zanotto ne peut baser son affirmation sur aucun document. Selon les suppositions de M. Coggiola, l'acquisition doit être peu antérieure à 1520. Dans un instant nous verrons l'intérêt curieux de cette hypothèse.

manuscrit devait, après lui, être offert à la République. A la mort du cardinal Marino, en 1546, le *Bréviaire* fut néanmoins conservé par Jean Grimani, qui obtint d'en garder la jouissance sa vie durant. En 1592, Jean Grimani, qui était très malade, mais qui ne devait mourir cependant qu'en 1593, fit appeler le procurateur de Saint-Marc, Marc-Antonio Barbaro, et lui confia le livre. Après son décès, le manuscrit fut remis, devant le Sénat assemblé, aux mains du doge Pascal Cicogna, qui ordonna de le déposer dans le trésor de Saint-Marc.

La République, voulant montrer le prix qu'elle attachait à un monument si précieux, — quoique gothique et ponentais, — aurait fait exécuter par Alessandro Vittoria, la riche reliure de velours, garnie d'argent ciselé et doré qui l'habille encore aujourd'hui, et placer sur les plats les portraits en médaillons du cardinal Grimani et de son père, le doge Antonio Grimani[1].

A ce moment, le *Bréviaire* disparaît complètement. Aucun des grands connaisseurs, aucun des curieux, aucun des voyageurs d'importance des XVIIe et XVIIIe siècles, n'est admis à le voir. Jacques Morelli lui-même, bibliothécaire de Saint-Marc pourtant depuis 1778, ne le feuillette pour la première fois que le 3 mai 1784 lors d'une visite du roi de Suède, Gustave III. Le 4 octobre 1797, il obtient un décret qui ordonne le transfert du manuscrit à la Bibliothèque publique, où il n'arrive d'ailleurs qu'en 1801[2]; c'est là que l'extrême amabilité du Dr Frati, l'éminent administrateur de la bibliothèque, et que la complaisante érudition du Dr Coggiola, son savant collaborateur à ce moment, m'ont permis de l'examiner, d'en photographier les feuillets nécessaires à mon étude, dans d'exceptionnelles conditions. Je suis heureux de leur exprimer ici toute ma reconnaissance.

Depuis son entrée à la Bibliothèque de Venise, fort nombreux

1. Le Dr Coggiola croit pouvoir affirmer que la reliure n'a pas été exécutée par Vittoria : il pense qu'elle date plutôt du temps du cardinal Domenico Grimani.
2. Dr Coggiola, *Op. c.*, c. 1.

sont ceux qui, émerveillés par ces pages éblouissantes, ont consacré au *Bréviaire Grimani* de suggestives dissertations. Naturellement, tous ont pris pour point de départ de leur travail le passage de Marc-Antonio Michiel (1521) : « Le *Bréviaire* célèbre, que Messire Antonio « le Sicilien vendit au Cardinal pour 500 ducats, fut enluminé par « beaucoup de maîtres, et pendant beaucoup d'années. Il y a des « miniatures de la main de Jean Memling..., de la main de Gérard « de Gand, c. 125, de Liévin d'Anvers, c. 125. On loue surtout les « douze Mois, et parmi ceux-ci le mois de Février, où un petit « garçon urine dans la neige et la fait jaunir : le paysage est enve- « loppé de neige et de frimas ».

Avant d'aller plus loin, il est indispensable, puisque nous citons le passage de Marc-Antonio Michiel, de remettre immédiatement, d'après M. Coggiola, les choses au point. Il est, en effet, d'un intérêt capital de préciser tout de suite, que *jamais* Marc-Antonio Michiel n'a parlé de 125 miniatures de Gérard de Gand, de 125 miniatures de Liévin d'Anvers, de ... miniatures de Memling. « C. 125 » est une abréviation de *Carta* 125. Or *carta* signifie *feuillet* : nous avons là simplement un renvoi à un autre ouvrage de Michiel, que Zanotto n'a pas comprise[1]. Dès la première ligne, voilà donc tout de suite une partie du bel échaffaudage à bas. Mais continuons.

Je ne m'attarderai pas à reprendre la longue bibliographie du *Bréviaire*; je me contenterai de citer les principaux critiques qui s'en sont spécialement occupés : Morelli, tout d'abord, dans sa *Notizia*[2], — nous y reviendrons dans quelques instants ; — Hédouin, qui le cataloguait dans les œuvres de Memling[3] ; Henri Harzen, qui en parlait dans les *Archiv für zeichnende Künste* en 1858 ; Zanotto et L. de Mas-Latrie, qui en publiaient un fac-simile en 1862 ; M. J. Weale, qui y recherchait les traces de Gérard David, dans la *Gazette des*

1. Coggiola, *Op. c.*, p. 14, donne le fac-simile du texte de M.-A. Michiel.
2. *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo.* Bassano, 1800, in-8. — 2e édit. par G. Frizzoni. Bologne, 1884, in-8.
3. *Annales archéologiques*, t. VI (1847).

Beaux-Arts, en 1866 ; M. Destrée, qui en commençait l'étude dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1887, pour la continuer dans la *Revue de l'art chrétien* en 1894; M. Th. de Raadt, qui dans la *Société d'archéologie de Bruxelles,* en 1894, se demandait si Gérard Horebout était bien le principal collaborateur du *Bréviaire Grimani*; M. Ed. Baes, qui, dans la *Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique* (1890), y distinguait seulement deux mains, celles d'un maître *verlichter* (enlumineur) et de son aide, qui serait Gérard Horenbout; Ed. Chmelarz, qui le rapprochait des *Heures de Maximilien,* dans le t. VII (1888) du *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses* (Vienne) ; le chanoine Dehaisnes, qui s'en fut l'examiner à Venise pour le faire connaître à ses confrères de la *Réunion des Sociétés des beaux-arts des départements à la Sorbonne*, en 1891 ; le comte P. Durrieu, qui apportait de précieux renseignements dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1891, dans le *Bulletin des Antiquaires de France* en 1894, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes* en 1903, dans *l'Almanach catholique de France* (1906) ; l'édition d'Ongania de 1903 ; enfin, l'imposant ouvrage qui a dernièrement paru à Leyde, sous la direction de MM. S. de Vries et S. Morpurgo. On trouvera dans l'œuvre de ces savants, toutes les opinions émises par des critiques comme Curmer, qui a reproduit plusieurs miniatures du *Bréviaire* dans ses *Évangiles,* Duplessis, le bibliophile Jacob, Labarte, Rio, Wauters, qui s'en sont occupés, mais en quelque sorte incidemment.

Ce qu'on en a dit peut ainsi se résumer.

Memling est assez incertain ; cependant, dans les dernières publications (Ongania), on voit son nom imprimé au bas d'un certain nombre de miniatures. Combien ? Je ne les ai pas comptées. Peu importe en effet pour les lignes qui vont suivre : car je ne veux pas admettre les hypothèses dans une question qui *doit* et *peut* demeurer, pour être scientifique, essentiellement objective.

M. P. Durrieu pense que Marc-Antonio Michiel aura mal compris « Bening » dont on lui parlait, et aura écrit « Memling ». Voilà un nouveau nom qui apparaît ainsi dans l'histoire du *Bréviaire*. Les

artistes vont d'ailleurs devenir légion dans quelques instants, les écrivains d'art ne pouvant même pas s'entendre sur les origines du manuscrit.

D'aucuns prétendent, en effet, qu'il a été composé pendant le pontificat de Sixte IV pour son usage personnel, antérieurement par conséquent à 1484, année de sa mort, tandis que M. J. Weale le croit écrit seulement après 1490. M. Ed. Baes le présume copié pour François de Busleyden, précepteur de Philippe le Beau, appelé en Italie en 1506 par le cardinal Grimani ; il fixe la date de son exécution aux environs de 1520. M. Destrée, enfin, suppose qu'il a été enluminé pour l'empereur Maximilien, auquel il n'aurait été livré que peu de temps avant sa mort, vers 1519. Il s'appuye peut-être sur la miniature d'une page des *Heures de l'empereur Maximilien* (Bibliothèque de Vienne, mss. 1907), publiée par M. Ed. Chmelarz, dont j'ai cité plus haut le travail ; on peut rapprocher effectivement la figure du *saint Sébastien* placée a côté d'un portrait de Maximilien à genoux, de celle du même saint qui fait face à *saint Fabien* dans le *Bréviaire Grimani*. Assurément, les deux *saint Sébastien* dérivent d'un même modèle, quoique celui du *Gebetbuch* de Maximilien soit très jeune, et celui du *Bréviaire Grimani* très vieux.

Pendant cette période de quarante années proposée ainsi à nos méditations, bien des peintres sont nés, ont brillé, ont disparu, ont été remplacés, ont été oubliés. Dès lors, le champ est ouvert et l'on entend prononcer les noms de Jean van Eyck, de Memling, de Gérard de Gand, de Gérard van der Meer, de Gérard Horenbout, de Gérard David, d'Antonello de Messine, de Lievin d'Anvers, de Lievin van Laethem, de Lievin de Witte, d'Alexandre, de Paul, de Symon et de Lievin Bening, de Simon Marmion même. On parle aussi de Jean-Marie Bodino, de Giulio Clovio, qui, d'après Vasari, travaillait pour le Cardinal ; mais, pour ce dernier, ce n'est pas une preuve puisque le Cardinal acheta le livre terminé.

En voyant des cignes sur une bordure (fig. 234) je me demande même pourquoi l'idée n'est pas venue de le rattacher à l'œuvre d'un

« Maître aux cignes » identifié par M. P. Durrieu avec le « Maître des *Heures de Boucicaut* ».

Voilà donc bien des noms mis en avant. Je ne discute pas les bons arguments proposés, brillamment défendus; mais comme je ne connais, *avec certitude,* ni le faire, ni la biographie de ceux qu'on nous présente, je me garde d'entrer dans la lice. Je me borne à admirer ces identifications, qui ressemblent à celles dont je parlais dans mon *Retable de Beaune*[1] : C'est pour remplir un vide, et parce qu'on n'en avait pas d'autre à fournir, qu'on a choisi, pour *le Jugement dernier* de Beaune, le nom de Rogier van der Weyden, nous apprend M. Wauters. « Cherchons dans les anonymes des tableaux qui ne soient pas indignes de Mostaert, pour les lui attribuer », imprime M. Emil Jacobsen en 1907[2]. Pour ma part je ne veux risquer aucune hypothèse sentimentale de ce genre.



Fig. 234. — Bordure d'une page du *Bréviaire Grimani*. (Bibl. de Venise.)

Sur toutes ces études, cependant, plane un sentiment très curieux d'incertitude. Sentant avec raison combien est peu solide le terrain sur lequel ils s'avancent, les écrivains d'art dont nous venons de parler, s'ils ne s'accordent pas sur les auteurs de ces miniatures, interrogent avidement celles-ci. Mais « aucune ne portant leurs noms, ni leurs initiales, il est difficile de savoir de quelles mains sont telle ou telle page » (Dehaisnes). Aussi, quand l'un d'eux croit pouvoir rapprocher du *Bréviaire* une miniature d'Anvers signée G ou G H, et attribuée d'abord à *Corneille* (?) Horenbout, puis à Memling (??), ou bien les pages du manuscrit

1. *Gazette des Beaux-Arts,* 1906 (1), p. 119.
2. *Gazette des Beaux-Arts,* 1907 (1), p. 59.

de Cassel, signées HB, dont nous nous sommes occupés plus haut (pl. XVI), s'empresse-t-il d'en faire état.

Le chanoine Dehaisnes, lui, se déclare incapable de déterminer la part de Memling, de Gérard de Gand, — qu'il identifie avec Gérard van der Meer, de Lievin d'Anvers, qu'il croit être Lievin van Laethem. Je ne comprends pas très bien. Car, s'il ne voit dans le *Bréviaire* que vingt-quatre miniatures du calendrier et soixante grandes miniatures, soit quatre-vingt-quatre pages enluminées, comment peut-il tenter de découvrir, d'abord les deux cent cinquante de Gérard de Gand et de Lievin d'Anvers qu'il croit indiquées par Marc-Antonio Michiel, ensuite le nombre indéterminé des miniatures de Memling? Mais, chose beaucoup plus intéressante, il ajoute qu'il lui paraît certain que Jean Gossart de Maubeuge a enluminé la miniature qui représente *Sainte Catherine d'Alexandrie au milieu des Docteurs*. « On lit, en effet, dit-il, sur la frise d'un édifice de cette page, le mot GOSART (fig. 235 et 236).



Cl. de Mely

Fig. 235. — *Sainte Catherine au milieu des Docteurs*. Miniature du *Bréviaire Grimani* signée Cosart. (Bibl. de Venise.)

On peut dire, il est vrai, qu'il y a COSART par un C, mais la chose est courante au moyen âge; nous pourrions citer vingt exemples du G remplacé par un C ou réciproquement. Tel cet Henri Grunel, peintre de Cambrai en 1477, qui écrit également son nom Crumer, Crunier.

Et cette signature de Gossart n'est point unique. Il vient d'entrer à la National Gallery (1er septembre 1911) une *Adoration des Mages,* cédée par la comtesse de Carlisle ; et le *Times* de signaler l'inscription du bonnet d'un des Mages où on lit JENNI GOSSART O. G. MALUBOD. « O. G. sont bien difficiles à expliquer, dit-il ». Ces deux lettres veulent cependant peut-être dire simplement O[PVS] G[ESSIT].



Cliché Mély.
Fig. 236. — La signature de COSART. Détail de la miniature précédente.

Enfin c'était pourtant déjà de l'objectivisme ; un peu trop inconcilié assurément avec ce que l'érudit chanoine écrivait une page auparavant. Mais, en 1891, les temps n'étaient pas venus et cette miniature, Labarte la regardait comme de Memling, avec celle de la *Vierge entourée de saintes* (fig. 242), et celle de *Sainte Catherine et autres Vierges* (fig. 237).



Cliché Mély.
Fig. 237. — *Sainte Catherine, sainte Cécile, sainte Barbe et autres Vierges.* Miniature du *Bréviaire Grimani.* (Bibl. de Venise.)

Ce nom relevé par le chanoine Dehaisnes, nous ramène à Morelli.

Pendant qu'à Venise j'examinais avec le Dr Coggiola ces belles peintures, j'ai beaucoup appris. D'abord une fois de plus, j'ai constaté là combien était vraie la phrase de Mme Bertin, la modiste de la reine Marie-Antoinette : « Il n'y a de nouveau que ce qui est oublié ». Si, depuis le 10 janvier 1853, ainsi que nous pouvons l'apprendre par les *Procès-verbaux du Comité d'archéologie*[1]

1. Voir la Préface.

nous faisons connaissance officielle avec la légende de l'humilité, de la naïveté des primitifs qui, voulant mourir dans l'anonymat d'une gloire commune, ne signaient pas leurs œuvres, des savants comme Zani[1], à la fin du xviii[e] siècle, écrivaient que les artistes du moyen age inscrivaient leurs noms dans les galons des vêtements; et Morelli, parlant alors du *Bréviaire Grimani*, pensait que c'était dans les inscriptions tracées sur les bordures des vêtements, qu'il fallait chercher la clef du mystère qui enveloppe cette œuvre incomparable. Tout cela, M. Coggiola l'a résumé dans une note très substantielle que je suis heureux de lui emprunter[2].

Les photographies que je suis allé faire à Venise vont apporter, je l'espère, une petite pierre à l'édifice nouveau qu'il s'agit d'élever sur des données indiscutables par leur précision scientifique.

Le *Bréviaire Grimani*, écrit postérieurement à 1471, puisque le nom de Sixte IV est inscrit au f[o] 284[3], est un très gros manuscrit enluminé, composé de 831 feuillets. Mais, lorsqu'on commence à l'étudier, on éprouve une certaine surprise à voir que ceux qui en ont parlé ne sont nullement d'accord sur le nombre des miniatures qu'il renferme. L'un commence par parler des 125 miniatures de Liévin d'Anvers, des 125 miniatures de Gérard de Gand, d'un nombre indéterminé de miniatures de Memling, qu'on prétend citées par

1. Zani (Pietro), *Materiali per servire alla storia dell' origine e dei progressi dell' incisione in rame e in legno*, Parma, Carmignani, 1782, in-8, p. 139.

2. « Il Morelli in questi suoi appunti trascriveva tutta la serie di frasi, di parole varie et talora (anzi il più spesso) di lettere senza significato apparente o di segni grafici estranei all' alfabeto comune, che si vedono tracciati qualche volta nei bordi e quasi sempre nelle grandi figurazioni, in ispecial modo sugli orli delle vesti dei varii personaggi. E, come a giustificare tale suo criterio, ricordava alla fine delle sue note : « Intorno alle parole che sono nei lembi ovvero orli delle vesti nelle pitture e carte intagliate in rame, vedi l'abate Zani nei *Materiali per l'istoria dell' incisione*, p. 139, dove dice che li pittori e artisti vi mettevano li titoli delle figure o testi ad esse analoghi o li nomi proprii di essi artefici ». Evidentemente il Morelli, accedendo a questa opinione, confidava di ricavare dall' esame attento di quelle scritte qualche lume sulla personalità degli artisti. Né la questione è priva di attualità, dacché, di contro allo scetticismo dei più, il de Mély, con ingegnosi argomenti, si va adoperando a dimostrare, per l'appunto, che quelle scritte misteriose custodiscono, forse, preziose notizie, e che all' indifferenza quasi generale deve essere sostituita la più diligente cura per penetrarne il segreto » (Coggiola, *Op. c.*, p. 66).

3. Labarte, *Histoire des Arts industriels*, t. II, p. 245.

l'*Anonyme de Morelli*, — nous avons précédemment fait toucher du doigt l'erreur (p. 266), — et cherche à démêler la part de chacun de ces artistes dans ce total minimum de 250, puisque Memling n'est pas compris; et cependant il n'en mentionne que 84. L'autre en signale 104: si nous refaisons son addition nous n'en trouvons que 102; la plupart des critiques, d'ailleurs, ne cite pas de nombre. M. Coggiola qui, après moi, a bien voulu en refaire le compte exact, en trouve 110, nombre d'ailleurs donné naguère par M. Ed. Baes, plus tard également par le comte P. Durrieu. Elles se décomposent ainsi: 24 du calendrier, 18 petites dans le texte, 19 grandes dans le texte, 49 grandes pages hors texte.

D'un premier examen général très rapide, nécessaire avant d'aborder le détail d'une œuvre aussi complexe, se dégage immédiatement une impression très nette. Il y a là trois séries de miniatures tout à fait distinctes: *a*) le calendrier; *b*) les miniatures faisant partie intégrale du manuscrit, puisque dans la base de la page commence l'office, qui se continue au revers; *c*) les miniatures hors texte, absolument indépendantes du manuscrit, puisque, caractéristique très particulière, elles sont peintes à pleine page, sans texte, sans légende même, et que le verso est blanc. Si on examine le parchemin, on remarque même qu'il est différent de celui employé pour le manuscrit. De plus, en regardant les coutures de la reliure, M. Coggiola a constaté qu'elles sont feuilles détachées, tandis que les miniatures du groupe *b*) font toutes au contraire partie d'un cahier.

Je ne crois pas qu'on puisse toujours demander aux calendriers des *Livres d'Heures* de très exacts renseignements sur les artistes qui enluminent les prières suivantes, surtout quand il s'agit de manuscrits aussi précieux que le Grimani. Ils pouvaient fort bien être exécutés d'avance et attendre dans la boutique du librairier le choix de l'acheteur. Seules, demeuraient peut-être à remplir les colonnes des féries, suivant la liturgie du pays où ils devaient être utilisés. Néanmoins, ils doivent être sérieusement examinés.

Si on s'en tient ici aux apparences immédiates, on doit rappro-

cher le calendrier du *Grimani* de celui des *Très riches Heures du duc de Berry*. Mais entre les deux manuscrits, il y a la distance de l'original à la copie ; et la copie on la sent bien ici (voir p. 126).



Cliché Mély.

Fig. 238. — *La Curée de Décembre*. Miniature du *Bréviaire Grimani*. (Bibl. de Venise.)

On croit pouvoir donner au calendrier du *Grimani* une origine flamande. C'est très possible, malgré des détails essentiellement français, semis, récoltes, vendanges, scènes de chasse, paysages, costumes, bien qu'on y voie les trois fleurs de lis de France et, sur le chemin de ronde du château qui décore le fond d'*Octobre*, un large cadran tricolore, aux couleurs de Paris, qui flamboie comme

un pavillon[1]. L'influence italienne est moins frappante : et cependant, la *Curée de Décembre* (fig. 238) est bien celle de l'album de Giovannino de' Grassi (fig. 116); mais c'est une copie, on ne saurait trop le répéter.



Fig. 239. — *Les Juges intègres*. Volet du *Retable de l'Agneau* autrefois à Gand. (Musée de Berlin.)

Il faut par contre retenir soigneusement l'observation de M. Schmidt-Degener, le savant directeur du musée Boymans de Rotterdam, montrant que le cheval blanc de la dame qui assiste au *Mai* (pl. XVIII) est la reproduction de celui du *Juge intègre* de *l'Agneau* des van Eyck (fig. 239) qui était à Gand, inversé par exemple, tout comme le paysan de *la Glandée de Novembre*; puis dans la petite scène du barbier qui saigne un client au *Mois de Septembre*, dans les vitraux, les armes de l'Empereur, de Gand, de Bruges, de Courtrai. Et je ne sais vraiment pourquoi, le costume, le visage du patient, me paraissent bien proches parents de la figure ronde et pleine de l'empereur Maximilien lui-même, tel que nous l'a léguée Lucas de Leyde (Mély, *Rev. archéol.*, 1912 (2), p. 86). Enfin, M. Destrée a signalé à notre attention une sorte d'écusson fixé à la maison du *Mois de Février*, où il voit une couronne fermée entre une épée et un sceptre impérial entrecroisés.

Ainsi les présomptions pouvaient déjà se porter vers les ateliers flamands, quand il y a quelques semaines, une étude de M. Maeterlinck sur les *Enfants terribles dans les Flandres*, attira notre attention. Il reproduisait notamment un passage de Nicolas Despars qui écrivait à

1. Delisle (L.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1882 (II) p. 234.

la fin du xve siècle *De Chronijcke van den lande ende grafschepe van Vlaendre.* Nous y lisons qu'en 1489, alors qu'on n'entendait parler que de guerres et de batailles, une grande quantité d'enfants de dix à treize ans s'organisèrent militairement dans les rues de Bruges. Ils étaient tous armés, « *ghestaect ende gewapent naar haerlieder maniere van doene* », marchant en ordre de bataille avec leurs étendards déployés et précédés de tambours et de fifres. Quelques-uns étaient du côté du roi des Romains, d'autres soutenaient le parti de la Flandre, « *de drie steden van Vlaenderen.* Bientôt les escarmouches devinrent



Cliché Melv

FIG. 240. — Bas de la première page du *Bréviaire Grimani.* (Bibl. de Venise.)

continuelles, jusqu'au jour où ils livrèrent une véritable bataille rangée qui dégénéra bientôt en carnage ». (Maeterlinck, *Péchés primitifs,* p. 250.)

Vraiment ce bas de la première page du *Bréviaire Grimani* (fig. 240), où nous voyons d'un côté un fanion à l'Aigle de l'Empire, de l'autre un étendard au Lion de Flandre, que suivent ces deux camps enfantins qui combattent, ne paraît-il pas nous rappeler cet épisode de la vie brugeoise?

J'avais donc soumis cette remarque à M. Maeterlinck ; en même temps, je lui avais envoyé ce fragment de la miniature de l'*Extrême-Onction,* où le nom de GAND est écrit sur le dossier du fauteuil

(fig. 241). Son érudition me signala immédiatement un petit chapitre d'histoire du plus haut intérêt :

« Dès sa plus tendre enfance, Charles-Quint avait une inclination pour les armes...

« Il formait des escadrons de ses pages et de ses favoris, sans que personne lui en dît la moindre chose. Il en était lui-même le chef; il donnait des batailles, il faisait des prisonniers de guerre...

« Un jour un de ces enfants qui l'accompagnaient dans ces sortes d'exercices, refusant avec opiniâtreté d'être général des Turcs, disait à Charles qu'à son tour il devait l'être de même, qu'il n'était pas juste qu'il fût toujours le chef de l'armée des chrétiens (c'étaient dans ces deux factions qu'il prenait ses divertissements); mais le prince ne voulut pas l'être et afin que son petit favori l'acceptât, il lui donna le chapeau, le cordon et les plumes qu'il portait »[1].



Cliché Mély

Fig. 241. — Détail de l'*Extrême-Onction*. Le nom de GAND sur le dossier du fauteuil. Miniature du *Bréviaire Grimani*. (Bibl. de Venise.)

Comme Charles-Quint, né en 1500, était élevé à Gand, — dont nous trouvons le nom dans le volume —, comme de ces enfants qui combattent, un seul, celui près duquel est le fanion aux armes impériales, a un casque avec des plumes, ne serait-on pas en droit de se demander si vraiment ce n'est pas un souvenir de ces combats qu'un enlumineur de Gand aura voulu reproduire à la première page d'un volume, que M. Destrée croit précisément avoir été commandé par Maximilien, que M. Coggiola suppose dater des environs de 1520. Il semble vraiment qu'alors on arrive ainsi à une vraisemblance scientifique qui n'a pas encore été atteinte.

Mais quittons le *Calendrier* et examinons maintenant la deuxième série des miniatures, les dix-neuf qui tiennent chacune une page

1. *Actions héroïques et plaisantes de l'Empereur Charles V*, Bruxelles, 1674, in-8, p. 179. — Maeterlinck, *Péchés primitifs*, p. 308 et *La Fédération artistique* (Bruxelles), t. XL (1912), p. 66.

presque entière, qui font partie intégrante du *Bréviaire* et qui, de toute évidence, ont été composées pour lui et en même temps que lui. Il en est deux, *Esther devant Assuérus* du f° 75 (pl. XIX, fig. 1), *Joseph élevé au gouvernement de l'Égypte reçoit ses frères,* du f° 192 (pl. XIX, fig. 2), où nous distinguerons des initiales sur les carreaux du pavage : dans la première HM, dans la seconde HS. De cette dernière marque, je ne saurais rien dire : la miniature est fort artistique, mais comment retrouver parmi les milliers d'artistes du xve siècle, le nom de celui qui portait ces deux initiales.

A la première, au contraire, je crois pouvoir m'arrêter. C'est une page merveilleuse, certainement une des plus exquises, de l'art du moyen âge. En admirant Esther agenouillée et sa figure si douce, en la détaillant, mon esprit se reporte vers les volets du triptyque de Dantzig, vers cette donatrice agenouillée, si simple, si calme, du même mouvement, de la même technique, aux yeux également un peu perdus dans le vague, et je retiens aussi la suivante distinguée, aux yeux baissés, qui rappelle si bien certaines figures féminines de la châsse de sainte Ursule. Et lorsqu'on nous dit que Memling, qui peut-être aurait travaillé au *Livre d'Heures de Philippe II,* à celui qui appartint dans la suite à Marie de Médicis, a collaboré à cet admirable manuscrit, lorsque je peux faire ainsi un rapprochement avec une œuvre certaine du célèbre artiste, lorsqu'enfin je trouve dans la miniature cette HM, qui dès 1818[1] était regardée comme le sigle du maître, je me demande s'il ne nous est pas permis d'émettre l'hypothèse, que nous pourrions bien avoir devant nous une page de Memling ; et elle est loin d'être indigne de son pinceau. Labarte attribuait encore à Memling, *Sainte Catherine, sainte Cécile et sainte Barbe* (fig. 237) ; c'est admissible. Il parlait également de *Sainte Catherine au milieu des Docteurs* ; mais nous venons d'y lire la signature de GOSART. Il signale enfin *Sainte Catherine aux pieds de la Vierge* (fig. 242), qui appartient à la troisième série, celle des miniatures

1. Keverberg (Le baron de), *Ursula princesse Britannique*. Gand, Houdin, 1818, in-8.

hors texte, *indépendantes des cahiers* : or, on peut voir dans le galon qui borde sa robe un nom : HORVIEU, probablement celui de l'artiste qui l'exécuta. D'après Memling, c'est possible; mais il me semble bien difficile de l'attribuer directement au pinceau du maître.

Les miniatures de la troisième série sont beaucoup plus intéressantes, par la particuliarité qui les distingue d'être tout à fait indépendantes du *Bréviaire*. On peut dire que c'est une suite remarquable de pages dont beaucoup sont d'une facture absolument supérieure, mais d'écoles et de manières si différentes, de mains si étrangères les unes aux autres, de conception si dissemblable, que l'on doit se rappeler l'opinion de M. P. Durrieu, qui voit dans le *Bréviaire* « une galerie de reproductions d'après les peintures célèbres de l'époque ». Si nous les comparons entre elles, alors, tout de suite, nous voyons que « les sujets au vif », pour employer l'expression du temps, sont de formes essentiellement variées, rondes, carrées, cintrées et de dimensions très disparates, passant de 158 millimètres de hauteur à 213 millimètres, et de 108 millimètres de largeur à 158 millimètres. Pour les présenter dans une justification à peu près uniforme, il a fallu les entourer de bordures de largeurs différentes, soit que leur petite moulure d'or ait été augmentée d'un ou deux filets, assez grossièrement repris, soit qu'elles aient été encadrées de fleurs, d'insectes, semés dans des bandes de largeur très différentes. On sent par exemple parfaitement qu'une direction unique a présidé à l'ajustement d'un habillage nécessaire.



Cliché Mély

FIG. 242. — *Sainte Catherine aux pieds de la Vierge entourée de Saintes.* Détail de la miniature du *Bréviaire Grimani*, signée HORVIEU.
(Bibl. de Venise.)

Et dès lors se précise l'hypothèse que nous avons là, avec ces quarante-neuf miniatures, un véritable album, composé avec un goût parfait par un amateur éclairé qui sut glaner, probablement un peu partout, d'exquises miniatures de toutes les écoles, qu'il fit insérer plus tard dans le merveilleux volume de la bibliothèque de Saint-Marc.

Nous ne tarderons pas d'ailleurs à rencontrer une série de miniatures superbes, collées et ajustées au milieu d'encadrements appropriés, dans les manuscrits les plus précieux comme les *Heures de la princesse de Croÿ* (p. 348), les *Heures d'Aragon* (p. 315), les *Heures Branicki* (p. 389).

Je tiens à attirer maintenant l'attention sur la prudence avec laquelle il faut se servir des reproductions faites par des photographes indifférents, dont on prétend cependant, pour les plus célèbres manuscrits, nous imposer l'exactitude ; les détails les plus précieux en sont presque toujours absents ou défigurés. Je trouve dès lors, en eux, des dangers aussi anti-scientifiques qu'avec les dessins à la main, qui ont fourni pourtant à la science des éléments si invraisemblables. Telle cette inscription du gracieux médaillon du *Boëce* de l'Arsenal, par exemple, où l'artiste, embrassant son amie, lui murmure : *Belle amie, prendez en grez.* A. M. que le dessinateur a reproduit : *Belle amie prendez en cles*[1] (voir p. 295). On reconnaîtrait vraiment difficilement là le refrain de Pierre de Seyssel ou la devise des Ogle de Worthy. L'exemple suivant, tiré pourtant de l'admirable édition de Leyde du *Bréviaire Grimani*, montrera tout ce qu'il y a encore à redouter dans les éditions qu'on croit cependant pouvoir déclarer impeccables.

C'est le mot d'ACHEN, que j'avais cru lire dans *la Descente du Saint Esprit sur les Apôtres* (fig. 243, 244), qui me conduisit à Venise. Réellement, la photographie que j'en suis allé faire, nous donne-t-elle ACHEN ? Non. Il y a AOHEV, pas autre chose : cryptogramme qui rentre simplement dans la série des inscriptions encore indé-

1. Durrieu (Le comte P.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1891 (1), p. 55.

chiffrables. Il nous est en l'état absolument inutile pour le très singulier et très captivant problème que le mot d'ACHEN avait soulevé dans mon esprit.



Fig. 243. — *La Descente du Saint-Esprit.* Miniature du *Bréviaire Grimani,* qui paraissait signée ACHEN. (Bibl. de Venise.)

Tout à l'heure (p. 257), à propos du charmant *Livre d'Heures de Philippe de Clèves* (ms. 72 de la Biblioth. d'Arenberg) de 1482, où nous lisons le nom de HIERONIMUS BOSCH, nous avons été amenés à un rapprochement tout à fait indiscutable avec le *Livre d'Heures de Cassel* de Jean-Albert de Mecklembourg, dont les miniatures sont

signées HB (pl. XVI). Or *la Descente du Saint-Esprit* du *Grimani* a été, il y a plusieurs années, précisément rapprochée par M. Destrée de celle du *Livre d'Heures de Cassel*; et par une coïncidence très singulière voici que l'admirable *Procession de la Vierge* du *Grimani* (fig. 245), est également une reproduction de celle du *Livre d'Heures de Philippe de Clèves* (fig. 224) ; comme aussi d'ailleurs de celle du *Bréviaire d'Éléonore de Portugal* (fig. 246). Il y a ainsi dans le *Bréviaire Grimani,* deux reproductions presque serviles de pages que nous pouvons avec une quasi-certitude attribuer à Jérôme Bosch. S'il y avait donc eu ici réellement ACHEN dans la *Descente du Saint Esprit,* nous n'aurions pas eu d'hésitation, puisque Jérôme Bosch s'appelait Van Achen, Agnen, Aeken ; mais on ne saurait rien demander à l'inscription, puisqu'il faut reconnaître qu'il n'y a pas autre chose qu'AOHEV.



Cliché Mély.

Fig. 244. — Détail de la *Descente du Saint-Esprit.* Miniature du *Bréviaire Grimani* où on lit AOHEV.

Examinons alors *la Procession de la Vierge* si semblable dans les trois manuscrits que nous venons de citer. Dans le manuscrit d'Éléonore de Portugal, femme de l'empereur Frédéric IV (1434 † 1467), il n'y a aucune inscription (fig. 246) : pas davantage dans celle du *Livre d'Heures de Philippe de Clèves* (fig. 224) : mais celle-ci, très petite, est dans la partie du manuscrit où nous lisons : HIERONIMI BOSCII BELGAE PROPRIA MANUS. Celle du Grimani, beaucoup plus grande (fig. 245), présente au contraire certaines différences dans les physionomies : les drapeaux ne sont pas tous les mêmes : la figure des trois papes est différente ; en réalité, dans une seule, celle du *Grimani*, on pourrait, vu la taille, la finesse de la miniature chercher un portrait. Or, en comparant la figure de tous les papes, de Nicolas V (1447) à Léon X (1522), il en est un seul, Pie II (1458-1464), dont les traits reproduits à la Librairie de Sienne par

Pinturricchio, pourraient être rapprochés de la figure du pape de la *Procession* : les autres sont plus maigres, comme Innocent VIII (1484),



Cliché Mély.

Fig. 245. — *La Procession de la Vierge*. Miniature du *Bréviaire Grimani*. (Bibl. de Venise.)

ou comme Alexandre VI (1492) ont le nez très busqué, la figure moutonne. Ce qui cependant ne permet pas d'affirmer que la page a été exécutée avant 1464, mais simplement que l'artiste pouvait avoir entre les mains, quand il travaillait, la médaille d'un pape antérieur.

Ici, on distingue très nettement ce qui est un peu confus dans les deux autres miniatures. Derrière la Vierge marche saint Georges, portant la bannière blanche à croix rouge qu'on trouve dès le xive siècle en Angleterre. Il est accosté à gauche de la bannière de Sicile, à droite de la bannière d'Anjou, et dans le fond se détache la bannière impériale. Faut-il voir là un souvenir de la fondation de l'ordre de Saint-Georges, en 1469, par l'empereur Frédéric III et le pape Paul II, contre les Turcs, confirmé par Maximilien en 1493? Devons-nous, au contraire, y admirer une simple réunion de saints accompagnant la Vierge? Cependant, il est nécessaire de faire remarquer que, si les gonfanons de saint Georges et de l'Empire sont fréquemment employés comme motifs décoratifs, ceux d'Anjou-Sicile se rencontrent moins souvent et peuvent avoir, dès lors, une signification particulière[1]. Nous pourrions alors nous souvenir des rapports entre la maison de Naples (Anjou-Sicile) et le royaume de Hongrie, précisément envahi par les Turcs.



Fig. 246. — *La Procession de la Vierge*. Miniature du *Bréviaire d'Éléonore de Portugal*. (Exposition du *Burlington Club*, 1908, pl. CXII.)

Sur l'orfroi de la dalmatique du Pape, on lit, en très grosses lettres brodées en perles :

IORVOER LOVANENSON EVOHE SAICOHA BŒCV OHSPEOH.

1. Ces deux armoiries réunies sur le buste de saint Elzéar, reproduit par le P. Cahier dans la *Caractéristique des saints*, symbolisent la Provence.

Vraiment, est-il supposable que l'artiste ait tracé dans cet endroit aussi apparent, à la place où tant d'artistes, Jean de Montluçon, Simon Mosiensis, Demersau, Colin de Coster, Cornelis van Conninxloo, Jean Bellegambe, par exemple, pour ne citer que des « Ponentais », inscrivaient leurs noms, des caractères absolument dépourvus de sens?

Quand nous lisons LOVANENSON, avons-nous le droit d'oublier ce *Luven Fiammingo,* ce *Derick da Lovanio,* ce *Lodovico da Lovanio,* cité par Vasari? Quand nous voyons BŒCVM, n'avons-nous pas à nous souvenir de Beckum en Westphalie, au sud-ouest de Munster? Enfin cet EVOHE bachique ne nous fait-il pas souvenir, mais avec plus de poésie certes, de cette suscription si souvent rencontrée à la fin des manuscrits français du XV[e] siècle : « L'œuvre est terminée. Qu'on donne à l'artisan une coupe de vin et une jolie pucelle, il les a bien méritées? »

Voici sur le dossier d'une chaise, dans l'*Extrême-Onction :* GAND (fig. 241), inscrit comme ROMA dans la miniature des *Heures d'Aragon* (f° 332) (voir p. 348 *Les Heures de la Princesse de Croÿ,* illustrées par Jean de Rome), comme MARBOV sur le dos du fauteuil de *Médée,* au f° 67 v° du ms. fr. 874 de la Bibliothèque nationale.

La housse du cheval de *Saint Georges,* f° 538 (fig. 247), porte très clairement : TOMAS RAIBI écrit comme WATEHRLEVS (fig. 198), comme PFENNING, que nous avons pu identifier documentairement comme artistes (p. 225).



Cliché Mély

FIG. 247. — *Saint Georges et le dragon.* Miniature du *Bréviaire Grimani* signée TOMAS RAIBI sur la housse du cheval. (Bibl. de Venise).

Labarte attribuait à Memling la délicieuse *Sainte Catherine* qui fait partie du groupe de *la Vierge entourée de saintes* (fig. 242). Mais un travail de M. J. Weale[1] nous engagerait bien plutôt à la rapprocher de la

1. *Gazette des Beaux-Arts,* t. XX (1866), p. 549.

Sainte Barbe du tableau attribué à Gérard David, décrit dans l'Inventaire de 1537 des Carmélites chaussées de Bruges, aujourd'hui au Musée de Rouen. Il faut seulement faire observer que c'est un report, puisqu'ici elle est à gauche, quand elle est à droite dans le tableau de Rouen. N'est-ce pas d'ailleurs ce que nous venons de constater pour le cheval du *Mois de Mai*, report du cheval d'un des *Juges intègres* du *Retable de l'Agneau*? Et l'influence de Gérard David paraît tout aussi évidente dans cette petite *Vierge* charmante (fig. 248), si proche parente de celle du Musée de Lille, ou plus encore, de la *Vierge* de la collection Bordonaro à Palerme; mais encore une fois la *Vierge* du *Grimani* est inversée.



Cliché Mély.

FIG. 248. — *La Vierge et l'enfant Jésus.* Miniature du *Bréviaire Grimani.* (Bibl. de Venise.)

Mais voilà! dans le galon du bas de la robe de sainte Catherine nous lisons HORVIEU.

On me dira que ce sont là des noms d'inconnus: je ne le conteste pas. Mais ce sont des noms de personnes et qu'on les juge utiles ou inutiles, si on les avait vus, il aurait fallu dire qu'ils étaient là et qu'ils ne présentaient aucun intérêt. Il eût été difficile cependant, de les séparer du nom de GOSART, qu'on a lu et accepté dans une autre miniature. Du moment que ce dernier est admis comme artiste, il me semble bien difficile de récuser les autres, sous prétexte qu'on ne les connaît pas. A qui fera-t-on croire que l'art du XVe siècle se résume en une vingtaine de noms dont on a baptisé, jusqu'à ces derniers temps, toutes les œuvres d'art de valeur? Forcément, nous sommes appelés à rencontrer sur notre route bien des ignorés, avec lesquels il faudra faire connaissance, car ils furent des milliers. Nous devons dès lors admettre que des pages, même

fort belles, attribuées en 1905 à Memling, sans aucune preuve, pourraient tout de même bien être de THOMAS RAIBI, d'HORVIEU, de GOSART, dont les noms sont inscrits là, fort en évidence.

Au milieu d'autres inscriptions qui présentent les plus extraordinaires difficultés d'interprétation, il en est encore deux qu'il est indispensable de signaler.

Le f° 468 est une des pages les plus admirables du manuscrit. Ce *Paradis* (fig. 249), dont la photographie ne saura jamais rendre le charme et qu'on serait tenté d'attribuer à van der Goes, est d'une maîtrise si extraordinaire qu'on ne peut vraiment trouver à qui le comparer. Dans sa poésie toute septentrionale, l'artiste semble avoir devant les yeux la vision d'un feu qui s'allume sous le soufflet du forgeron. Les bleus, très transparents, très tendres, rappellent la petite flamme qui se glisse à travers l'or du brasier, et les anges de l'auréole, simplement indiqués par une mince ligne d'or bruni, baignent dans une lumière dorée, comme les étincelles légères qui s'en vont vers le ciel, dans le gris bleuâtre d'une fumée très claire. Et je lis sur le galon de la chape de l'évêque : HOER. IASENO CVOREI.



Cliché Naya.

FIG. 249. — *Le Paradis*. Miniature du *Bréviaire Grimani*. (Bibl. de Venise).

HOER? Quel est donc ce mot, séparé de la suite par un point? Un nom? Bien probablement, si nous voulons nous souvenir que le chambellan du duc Jean de Berry s'appelait Henri Hoier, et que le *Bottin*, de nos jours, mentionne au nombre des notables commerçants de Paris un M. Hoer. N'avons-nous pas d'ailleurs à Alten-

bourg, au XVI[e] siècle, un artiste du nom de Jean Hauer? Et l'on sait combien, à cette époque, l'orthographe des noms propres était variable. IANSEN est parfaitement un prénom; l'O qui vient à la suite semble bien celui que nous avons rencontré tant de fois, l'abréviation d'*Opifex*. CVOREI, par contre, me paraît rentrer dans l'ordre des cryptogrammes. Et réellement une page du célèbre *Valère Maxime* de Philippe de Comines (British Museum, ms. Harl. 4375), enluminé vers 1475 [1], paraît confirmer l'hypothèse d'un nom d'artiste : HOER.



Cliché Donald Macbeth

Fig. 250. — Miniature de *Valère Maxime*. Sur le coupet de la tente H...OE...R. (British Museum, ms. Harl. 4375.)

On trouve en effet sur le coupet de la tente de la miniature IX, dans un ordre régulier, des lettres romaines en clair, alternant avec des caractères cryptographiques; elles donnent H...OE...R (fig. 250-251). Vraiment il semble bien qu'on ne puisse lire là autre chose que HOER.



Fig. 251. — Signature de HOER. Détail de la miniature précédente.

Presque au même endroit, où dans la miniature de *Sainte Catherine aux pieds de la Vierge* nous voyons HORVIEU, est tracé dans le galon du bas de la robe du *Martyre de sainte Catherine* (fig. 252), en place très évidente : MOGAU. Je me garde de proposer une explication, de parler par exemple de Mayence qui pourrait être lu là comme GAND, dans la miniature de l'*Extrême-Onction* (fig. 241); il faut faire remarquer cependant que la miniature est essentiellement allemande, et de

1. Warner, *Illuminated manuscripts in the British Museum* (1899-1903), 2[e] sér., f[o] 118.

costume et de facture. L'Empereur à cheval, est coiffé de la tiare impériale, et le bourreau porte à son béret rouge, une cocarde jaune au cœur orangé.

En résumé, ces constatations sont celles que Morelli, inspiré par Zani, avait soupçonnées : il les avait même relevées. Comment ne les a-t-il pas utilisées, lisibles comme elles le sont[1] ? Il est vrai que la lecture et la transcription qu'il en donne ne sont pas toujours très fidèles. Pour Zanotto, qui les transcrivit également, il prit soin, après chaque reproduction, de bien préciser qu'il s'agissait de mots sans aucune signification. Mais, aujourd'hui, grâce à la photographie, on ne peut nier l'évidence. Quant aux miniatures si différentes de forme, d'exécution, d'écoles, passant du sentiment allemand le plus caractérisé, comme le *Martyre de Sainte Catherine* où se trouve le nom de MOGAU, à la tradition ponentaise, comme les *Saintes* (fig. 237) comme *Sainte Catherine au milieu des docteurs* (fig. 235), comme *Esther devant Assuérus* (pl. XIX), comme *Saint Georges* (fig. 247), où nous trouvons les noms de Thomas Raibi, d'Horvieu, de Gosart, les monogrammes HS, H mêlés à des pages si manifestement inspirées de Gérard David, de Jérôme Bosch, le nom de Gand, elles paraissent bien prouver que le *Bréviaire Grimani*, loin d'être une œuvre de collaboration intime, comme on l'avait sup-



Cliché Mély.

FIG. 252. — *Le Martyre de sainte Catherine*. Miniature du *Bréviaire Grimani* : dans le galon de la robe de la sainte on lit MOGAU. (Bibl. de Venise).

1. Morelli (Jac.), *Breviario Grimani* (Acc. 92-122 del ms. Marciano già Rizervati 73) [Coggiola].

posé, est au contraire, fort probablement, un véritable album, composé d'éléments magnifiques, très artistiquement choisis, mais des plus divers, des plus étrangers les uns aux autres, dans la conception première de leur indépendante exécution.

1493. *Les Heures de la Croix* sont conservées à la Bibliothèque nationale (ms. fr. 5661). Leurs pages sont encadrées de bordures enluminées; les prières commencent par de fort jolies lettrines; quelques onglets, coupés au canif (f°s 1, 7, 8) marquent la place de miniatures qui ont été détachées; la devise « Plus qu'autre, Charles », indique qu'elles ont été exécutées pour Charles VIII. Au f° 1 v° (actuel), on lit : « Cest heure est du roy loys xiime ». Elles se terminent par cette mention :

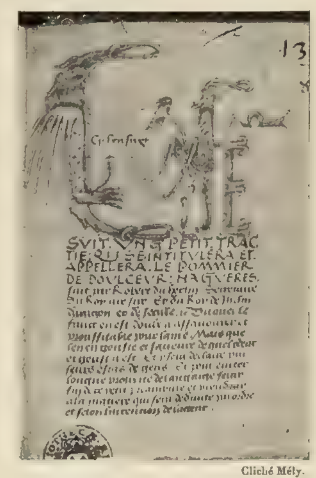
« ¶. ℣. *humble serviteur Robert du Herlin fait à Tours 1493.* »

Un autre manuscrit de la Bibliothèque nationale (fr. 2252) est intitulé *Le Pommier de doulceur*. Là également nous lisons le nom de Robert du Herlin avec la date de 1481. Ici par exemple, la miniature de tête, tout à fait curieuse est restée (fig. 253).

Le ms. fr. 2000, *Le jeu des échecs moralisés*, signalé par M. Couderc (*Album des portraits*, XCV), porte aussi le nom de Robert du Herlin et la date de 1493. L'insertion dans le volume des portraits de Jean ou Nicolas d'Anjou, fait supposer à M. Couderc qu'elle pourrait bien être due à Robert du Herlin lui-même, car, ainsi que nous venons de le voir dans le titre du *Pommier de doulceur*, il travailla pour le roi de Jérusalem, d'Anjou et de Sicile, René. D'ailleurs, l'encadrement de cette miniature est presque identique à l'enluminure des *Heures de la Croix*.

L. Delisle signale enfin dans *le Cabinet des Manuscrits* (t. III, p. 343), un fragment d'un poème inédit à la louange de la Vierge, composé pour Anne de Bretagne par Robert du Herlin, secrétaire des rois Louis XI, Charles VIII et du duc de Bourbon. Nous suivons ainsi l'artiste de 1481 à 1493.

La miniature du *Pommier de doulceur* rappelle les hantises de Jérôme Bosch (voir p. 257). Bien que du Herlin fût attaché à la cour de France et habitât Tours, elle pourrait nous faire supposer une origine flamande, absolument comme plus tard, celle des Clouet pourtant si français, dont les ancêtres semblent bien cependant devoir être recherchés parmi les Cloet qu'on trouve dans le *Keuren* de Bruges en 1459, parmi les Clawet de Cambrai en 1493. Nous connaissons en effet des Herlin rhénans, dont un, Frédéric, élève de Jean van Eyck, maître en 1467 après avoir longtemps travaillé à Bruges où précisément René d'Anjou vint en 1434 distraire les ennuis de sa captivité (Laborde, *Preuves*, p. xxv), mourut, suivant son épitaphe, à Nordlingen le 12 octobre 1491[1].



Cliché Mély.

Fig. 253. — Frontispice du *Pommier de doulceur*, par Robert du Herlin. (Bibl. nat., ms. fr. 2252.)

1499. Dans le nimbe d'un Christ, qui décore le f° 2 du t. II d'un *Graduel* de 1499, conservé dans les collections d'Ambras à Vienne, on peut lire :

Jacobus von Olmuncz, me fecit in Bechinia.

1500. Quand à l'année 1391 (p. 76) il a été question de l'organisation des corporations laïques et des sentences prévôtales qui homologuaient leurs statuts, la succession des règlements nous a conduits jusqu'à une ordonnance du 21 mars 1500, édictée pour assurer l'exécution des *Coutumes* (p. 79). Cette dernière, qui renouvelait la prescription pour les miniaturistes et enlumineurs de Bruges de marquer les images qui sortaient de leurs ateliers, est accompa-

1. On a de lui, à Nordlingen, une très intéressante *Nativité* (reproduite dans *Die Woche* de Berlin, décembre 1911) et un *Calvaire*, au Musée de Cluny, n° 1686.

gnée d'une page portant les marques, adoptées par les artistes qui, cette année-là, donnèrent dans le *Livre nouveau* leur nouvelle marque ou renouvelèrent l'ancienne.

La voici :

Pieter de Wulf . . . . .
Didier Rivière . . . . .
Jan Moke. . . . . . .
Jan van den Moere. . . .
Adriaen de Raet. . . . .
Claes de Coutre. . . . .
Adriaen Metteneye . . . .
Philips van Moghen. . . .
Adriaen Renier . . . . .
Antoine de Trompes. . . .
Symon Byeninc. . . . .
Joos de Burgrave . . . .

Fig. 254. — Marques de miniaturistes qui accompagnent l'*Ordonnance* du 21 mars 1500. (Archives de Bruges.)

Nous sommes encore ici en pleins « jeux de mots », en « rebus » auxquels se complaisaient tant, comme nous l'avons vu (p. 81) nos ancêtres du Moyen Age : Didier Rivière barre son O (son eau), Moere prend pour marque une fleur de mûrier (*moer*), Adrien Metteneye signe : *met, een, ei, avec, un, œuf,* Renier, avec une clé. Mais pour ce dernier, j'adopterais beaucoup plus volontiers le texte du *Keuren*, qui porte à cette place Adrien Kemer, enlumineur ; car, *Kamer* voulant dire *chambre* en flamand, il est naturel qu'elle ait une *clé*.

De ces artistes nous savons peu de choses. Didier Rivière, né à Langres, était venu s'établir à Bruges en 1475 : il prenait à cette

époque le titre de *verlichtere ende schildere*, c'est-à-dire peintre et enlumineur; il mourut en 1509. Nicolas de Coutre, élève de Philippe de Marolles ou de Mayerolis, fut admis dans la gilde des Librairiers en 1479 et mourut entre 1511 et 1512. Adrien Renier ou Kemer meurt en 1519. Quant à Simon Bening, nous savons parfaitement qu'il signait ses ouvrages. A l'Exposition de la Toison d'Or de 1908, on voyait son portrait, avec son nom inscrit par lui-même.

Ces marques sont d'une importance capitale, surtout quand on sait que les scribes-enlumineurs vont devenir imprimeurs et que les premiers typographes ne marqueront pas autrement les volumes qui sortiront de leurs presses. Il suffit d'ouvrir Silvestre (*Marques typographiques*), pour y trouver en foule, les jeux de mots dont il a déjà été question à l'année 1391 (p. 81): Colins signe avec des lapins, Angelicus, avec des anges, Cloquemin, avec deux mains entrelacées, Apiarius, avec un ours qui mange des abeilles, Fezandet, avec un faisan[1], Panthoul avec deux paons, de Glen, avec trois glands, du Puy, avec un puits, Dupré, avec un pré, Lenoir, avec un nègre, Jove, avec un Jupiter, La Forest, avec des arbres, Gilles Couteau, avec un couteau, Pierre le Brodeulx, avec deux petits brocs, Olivier de la Herse, avec une herse, Rolan Thierry, avec trois pailles de riz, Gryphius, avec un griffon.



Cliché Mély.

FIG. 255. — Première miniature du *Catholicon*, avec la marque de Jean van den Moere. (Bibl. roy. de Bruxelles, ms. 9121).

Mais pourra-t-on objecter, est-il des exemples des marques d'enlumineurs de l'*Ordonnance* de 1500 ? Le R. P. van de Gheyn, l'éminent conservateur de la Bibliothèque royale de Bruxelles, a bien voulu m'apprendre que pour un des miniaturistes de cette liste on retrouvait sa marque dès 1484.

Le *Catholicon* (mss. 9121-23 de la Bibl. roy. de Bruxelles)

1. Le *Windmill Psalter*, du *Catalogue Pierpont Morgan*, est marqué en tête d'un faisan.

s'ouvre par une miniature attribuée pour des raisons certaines[1] à Jean van den Moere.

Cliché Mely.

Fig. 256. — Bas de la première page du ms. fr. 457, marquée avec un coq. (Bibl. nationale.)

Or, dès 1886, M. Destrée faisait remarquer, aux quatre coins du cartouche, une petite fleur de mûrier, marque de notre enlumineur (fig. 255).

Si donc nous faisons connaissance ainsi avec un d'entre eux, il est certain que l'avenir peut nous en faire découvrir d'autres.

Et je crois alors, sans rien oser affirmer cependant de positif, que ce coq au-dessus d'un V, que nous trouvons comme marque à la première page du ms. fr. 457 (fig. 256) de la Bibliothèque nationale, de décoration brugeoise, pourrait bien être la marque de l'enlumineur de Coc, que nous trouvons à Bruges de 1462 à 1518 (*Keuren*, p. 283). D'ailleurs, le libraire Lecocq, de Paris, va prendre en 1509 la même marque.

xve siècle. Jusqu'ici il nous a été possible de mettre une date, à côté des noms d'artistes que nous mentionnions ; mais le xve siècle va nous en fournir d'autres pour lesquels nous ne pouvons préciser. Nous rencontrons aussi dans les miniatures des monogrammes, qui sont certainement des signatures, car tous ceux qui ont été aperçus jusqu'ici, ont immédiatement été admis comme telles, par les critiques actuellement les plus sceptiques. Comme il nous est encore impossible de les identifier nous allons les donner simplement dans leur ordre alphabétique.

La lettre A, surmontée d'une croix latine, se voit très ostensiblement dans la troisième miniature d'un magnifique exemplaire

1. Destrée (J.), *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, t. XXV (1886), p. 288.

incunable d'un Boëce, *De Consolatione* (Gand, Arend de Keysere, 1485, fo), orné de six grandes peintures, qui a passé dans les premiers mois de 1912, chez le grand libraire parisien Bélin. On a voulu y voir l'initiale d'Alexandre Bening ; car seul, a-t-on dit, parmi ses confrères, l'artiste portait ce prénom. C'est peut-être une affirmation trop précise : le *Keuren* en effet signale à Bruges, vers cette époque, Alexandre Fraet, Alexandre Meyne et Alexandre Neelof. Mais en plus, puisqu'il n'y a qu'une initiale, nous ne pouvous oublier qu'au xve siècle, toujours d'après le *Keuren*, fort nombreux sont les artistes dont le prénom commence par un A : Adrien, Antoine, Anselme, André, Alard, Albert, Augustin, Arnold, Aelimet, Arthur, Alphonse. D'ailleurs, dans la reproduction des marques qui accompagnent l'*Ordonnance* de 1500, ne voyons-nous pas justement un A, surmonté d'un fleuron : signature d'Adrien de Raet? (fig. 254). On ne saurait donc vraiment proposer ici un rapprochement quasi nécessaire avec l'Alexander 2° du *Boëce* de la Bibliothèque nationale (f. Néerlandais 1), enluminé pour le Seigneur de la Gruthuyse (fig. 95).

D'après le comte P. Durrieu[1], il faudrait encore regarder l'A. M. du charmant petit médaillon des *Antiquités des Juifs* (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5083, fo clix) où un jeune homme embrassant une jeune fille est encadré de la devise : BELLE AMIE PRENDEZ EN GREZ, A. M. (voir p. 280) comme les initiales d'Alexandre Bening et de son amie. Mais il faut rappeler que ces deux lettres se trouvent également dans un dessin, qu'on croit devoir attribuer à Quentin Matsys[2]. Nous n'avons donc, encore de ce côté, aucune précision à proposer.

Deux miniatures des *Chroniques de Jésusalem* de la Bibliothèque impériale de Vienne, qui sont à rapprocher de l'œuvre de l'artiste appelé « le Maître de la Toison d'Or » (voir p. 215), nous donnent sur des tentes les deux monogrammes AV et S + P[3].

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1891 (1), p. 367 et 1891 (2), p. 54.
2. *Burlington Magazine*, février 1911.
3. *Jahrbuch* de Vienne, t. XX (1889), p. 195 et 216, pl. XXVII.

Dans une admirable *Crucifixion* du manuscrit 95 (f° 155 v°) de la bibliothèque de Toulouse (fig. 257), on peut lire sur le baudrier du Centurion le monogramme F. A, à la place, où dans le *Martyre de saint Denis* du Louvre, nous avons pu photographier BR (fig. 103).



Cliché Mlle

Fig. 257. — Détail de la *Crucifixion* du ms. 95 de la Bibliothèque de Toulouse (f° 155 v°). Sur le baudrier du centurion : F. A.

Le conseiller privé Dr Wille, le savant conservateur de la Bibliothèque d'Heidelberg, auquel je suis heureux d'adresser mes plus vifs remerciements, a bien voulu me faire faire la photographie si intéressante de l'*Homme anatomique*, que j'ai déjà reproduit à propos du *Zodiaque* des *Très riches Heures du duc de Berry* et des *Trois Grâces* de Sienne. Cette figure appartient au ms. Pal. Germ. 5, en papier, du xve siècle, composé de plusieurs traités, sans aucun rapport entre eux. Elle fait partie du *Livret de la Saignée*, qui occupe les f°s 13^c-17^d ; elle est signée *Hans Grunawer picktoravit*. Elle diffère essentiellement de l'*Homme horoscopique* (fig. 112), et peut se rattacher à une gravure espagnole extrêmement curieuse, un *Meurtre rituel*, que M. Maeterlinck vient de publier dans ses *Péchés primitifs* [1].

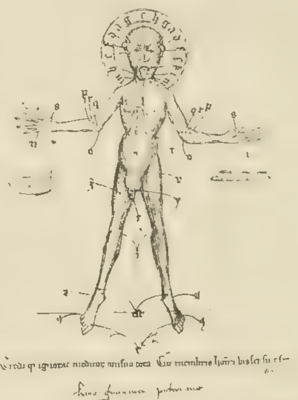


Fig. 258. — *L'Homme anatomique*, signé *Hans Grunawer picktoravit*.
(Bibl. d'Heidelberg, ms. Pal. Germ. n° 5.)

1. Paris, *Mercure de France*, 1912, in 8°.

Dans sa belle édition du *Térence des ducs*[1], mon savant confrère M. Henry Martin signale (p. 31) sur la corniche d'une maison du *Térence* de la Bibliothèque nationale (ms. lat. 7 899, f° 39), une petite inscription qu'il lit HAINBERTE, qui pourrait alors être la signature du miniaturiste Ymbert Stanier ou Steiner, qui travaillait en 1404. Il faudrait ainsi la rapprocher de l'inscription GOSART du *Bréviaire Grimani* (fig. 236). Mais j'avoue qu'après l'avoir longuement et minutieusement examinée, je suis obligé de constater, d'abord que l'inscription n'est pas dans la miniature même, mais dans la bande supérieure de l'encadrement, puis que c'est un simple gribouillis, qu'on peut aussi bien lire *hamberi, chamberi*. Je la regarde donc comme sans plus d'importance que les inscriptions des livres XIV, f° xxxviii, XV, f° lv v°, XVIII, f° vi[xx] xiii de la *Cité de Dieu* (Bibl. nat., ms. fr. 18-19) que le comte Alex. de Laborde croit pouvoir traduire, AH∂H du bonnet du Grand-Prêtre, and du bas d'une robe, ƬIONI du bas d'une autre robe : André Montaigne.

Une petite note pour Remiet (fig. 76) nous a permis l'identification certaine comme enlumineur du nom d'Oudin de Carvanay, que nous lisons dans l'acrostiche final du ms. fr. 823 de la Bibliothèque nationale. Les enlumineurs signaient donc ainsi parfois. Puisque l'un d'eux est forcément accepté, nous ne saurions passer sous silence l'acrostiche similaire de la fin du ms. 411 de la bibliothèque d'Amiens, *la Consolation de Boëce*, qui nous donne également un nom : JEHAN DE LANGRES ESMAILLEUR.

I cy endroit fine Boece
E n qui pevent trouver l'adresce
H oms et femmes, par ces recors,
A sauver leurs ames et corps,
N on pas eulx laissier tourmenter
D e désespoir, ne seurmonter
E n orgueil, l'ort péchié terrible,
L e plus grief de tous et horrible ;

1. Paris, Plon, 1908, in-4°.

A inçois est d'avoir pacience
N uit et jour, et querre science
G lorieuse, pour Dieu amer,
R equerir, servir, honnorer,
E t la doulce Vierge Marie
S ur tous les cielx d'anges chierie,
E n qui divine pourveance
S e mist et ot double substance
M erveilleuse pour nostre amour :
A usquelz prierons sans demour,
I ointes mains que ils gardent d'yre
L i villans homs qui fist escrire
L e livre : assez bien compassez
E t les âmes des trespassez
V ueillent garder de maux liens
R . dit Amen d'Orliens.

Q ui cest escript à droit verra,
N om et seurnom y trouvera.

En admettant même que la signature pût être discutée comme celle d'un *miniaturiste,* on ne saurait nier que c'est celle d'un artiste, qui se dit « esmailleur ». Mais la profession d'esmailleur demande une si grande finesse de dessin qu'elle peut bien faire supposer un artiste capable de peindre une miniature. Ne trouverons-nous pas d'ailleurs un peu plus loin, à la bibliothèque de Tours (fig. 307 et p. 375) un charmant petit *Livre d'Heures* (ms. 219) signé dans une miniature, Jean Viau, connu seulement jusqu'ici comme peintre verrier.

Aussi, je ne puis vraiment admettre l'hypothèse de Léopold Delisle qui prétend voir là le nom de celui *pour* qui le volume a été exécuté. D'autant qu'à la fin du XIVe siècle, nous trouvons justement parmi les artistes qui travaillent pour le duc de Bourgogne un Jean de Langres, orfèvre, alors plus que probablement émailleur[1].

Lorsqu'il a été question des manuscrits à bordure tricolore

1. Prost (B.), *Inventaires des ducs de Bourgogne,* Paris, Leroux, 1908, in-8°, t. II, p. 38.

(p. 71), j'ai signalé un précieux volume de la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris (ms. 1028). Il n'est pas daté, mais il pourrait avoir été exécuté vers 1440, ainsi que le témoigne le nom de son possesseur, Charles d'Orléans, inscrit à la fin (1407 † 1466).

De tous les manuscrits de cette catégorie, aucun n'est signé plus ouvertement que ce volume de *La Propriété des choses* (Bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris, ms. 1028; h. 385 mm., l. 255 mm.). A la fin de la table, au bas de la deuxième colonne (f° 12) on lit en effet en lettres d'or :

Jehan de Nizières enlumine

absolument comme Martinus opifex, dont nous avons vu le nom inscrit au bas du premier feuillet de l'*Histoire de Troie* (fig. 146).

Le volume commence par un large frontispice, divisé en quatre compartiments quadrilobés à bordure tricolore ; on voit dans le premier le Père éternel tenant le globe terrestre dans un phylactère sur lequel est écrit :

J'ai fait le ciel et la lumière
Pour estre à home chamberière :

Dans le second, Dieu crée la mer et les cieux, avec cette inscription :

J'ai fait le feu, l'air et la mer
Pour home, bien me doit amer.

Dans le troisième, Dieu crée la terre, représentée par un cheval, un chien et un lion :

J'ai fait la terre bien garnie,
Pour donner à home sa vie.

Enfin dans le dernier, l'auteur à genoux présente son volume au Roi.

On trouve ensuite seize miniatures de 75 mm. de largeur, de 70 de hauteur sur des fonds qui rappellent ceux de Johannes (fig. 151)

et des *Heures Branicki* (fig. 148 et 152), dans un léger encadrement qui prendra au XVIII[e] siècle le nom de Glomy, qui croyait l'avoir inventé et le mit à la mode.



Cliché Mély

Fig. 259. — Miniature par Jean de Nizières dans *La Propriété des choses.* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, ms. 1028)

Quelques-unes sont ordinaires, bien qu'elles semblent toutes de la même main : mais *le Médecin qui soigne ses malades* (f° 61 v°), des oiseaux délicieux (f° 209 v°), sont d'une délicatesse extrême qui nous engage à classer Jean de Nizières parmi les bons artistes français de la première moitié du XV[e] siècle.

Dans ses *Notes pour l'enlumineur dans les Manuscrits du Moyen Age*[1], M. P. Durrieu donne la signature d'un peintre qui a inscrit son monogramme Io. M., dans un *Livre des Psaumes* du British Museum (19, D. VI).

Le *Catalogue of loan Collection of illuminated mss. 48* [to. M. E. Quaille, esq.] (Liverpool, 1876), décrit un *Livre d'Heures* du XV[e] siècle, qu'il m'a été impossible de retrouver. Une des miniatures était signée « Petrus Lassus », tandis que l'artiste s'est contenté d'inscrire ses initiales dans les seize autres pages qui décoraient le volume.

Quelques manuscrits flamands, principalement ceux qui furent enluminés pour Louis de la Gruthuyse, ont des encadrements de pages formés d'enroulements de fleurs et de feuillages. Aux angles, des rinceaux de feuillages détachés forment de véritables lettres. Les manuscrits français 331, 456, 562 de la Bibliothèque nationale nous en donnent notamment de précieux exemples. Ces fleuron-

1. *Mémoires des Antiquaires de France*, 1892, p. 15.

nages, absolument identiques dans ces trois manuscrits, sont en réalité un L et un V, tracés comme des lettres brodées, tel que le V, surmonté d'un coq (Bibl. nat., ms. fr. 457), dont nous venons de parler (fig. 256).

Si on avait quelque doute sur l'interprétation de cette marque, celle du ms. 456 est authentiquée d'une bien curieuse manière. La jeune femme de gauche de la première miniature, vêtue de bleu, porte une large ceinture noire, brodée d'or; et, dans la broderie, M. Blochet lit très distinctement un ꟼ *lamed* (L) et un ƅ *vao* (V), sous leur forme rabbinique (fig. 260). Ces deux lettres ne peuvent donc laisser place à aucune hésitation et très vraisemblablement c'est le chef de l'atelier dont la marque L. V. est en clair sur la première page, qui a exécuté personnellement cette miniature et y a mis alors sa *signature*. Cette page est donc à rapprocher de la *Vierge Bancel* du Louvre, sur laquelle on lit en caractères romains les lettres I P, tandis que l'inscription du tapis porte en caractères hébraïques פי × צתא soit I P × 1490 (fig. 1). Et cette constatation, extrêmement scientifique, nous engage alors à présenter comme marque d'atelier les Q. M. fleuronnés qu'on voit dans la bordure de la première page du ms. fr. 9071 de la Bibliothèque nationale (fig. 261), qu'on retrouve identiques dans la bordure du *Valère Maxime* de la bibliothèque de l'Arsenal (ms. 5196), ou alors ces initiales sont accompagnées de la date 1407.



Cliché Mély.

Fig. 260. — Détail d'une miniature du ms. fr. 456 de la Bibl. nat. Sur la ceinture de la femme la signature L. V. en lettres rabbiniques.

Serait-ce par hasard la marque de l'atelier des Quint (Quynt,

Qwynt), dont nous trouvons la trace à Bruges au milieu du xve siècle ?

Le copiste et l'enlumineur du ms. fr. 445 de la Bibliothèque nationale, *Le Château périlleux* et *l'Orloge de Sapience,* se sont fait ainsi connaître dans *l'explicit* du second traité au f° 68[1] : « Cy fini l'orreloge de Sapience escrite de la main de Thomas Valery, prestre à Bourges en Berry, que fit escrire messire Estienne Chotard, procureur de Mesdames de Saint-Laurent. Priez pour eulx. »

Cliché Mély.

Fig. 261. — Les deux lettres fleuronnées Q. M. dans la bordure de la première page du ms. fr. 9071. (Bibl. nationale.)

Puis en belle encre d'Outre-mer, dit Paulin Paris :

« *Anluminé de la main Jean Pierre.* »

Or il n'y a pas Jehan Pierre : mais, comme on peut le voir sur la photographie (fig. 262), Jan Pion ; ce qui est bien différent. Car nous ne connaissons pas de Jean Pierre enlumineur, tandis que nous retrouvons au xve siècle, parmi les peintres dont les œuvres sont parvenues jusqu'à nous avec leur signature, un Nicolas Pion, assurément de la même famille.

Le Trésor des histoires de Baudouin d'Avesnes (Bibl. roy. de Bruxelles, ms. 9069), qui appartint à Charles de Croÿ, comte de Chimay, eut dit-on pour *scribe* J. Pilavaine[2]. Mais une note à la fin du volume nous apprend que ce *scribe* était en même temps *enlumineur :*

« *Expliciunt les hystoires Martiniennes escriptes par Jacquemart Pilavaine, escripvain et enlumineur, demourant à Mons en Haynaut, natif de Péronne en Vermandois*[3]. »

1. Paris (Paulin), *Manuscrits français*, t. IV, p. 146.
2. Van den Gheyn (Le P.), *Catalogue de la Bibliothèque royale de Bruxelles*, t. V, p. 21.
3. Voir Paulet, *Jacmart Pilavaine, miniaturiste du XVe siècle, né à Péronne*. Amiens, 1858, in-8°.

Le très aimable Dr Sigmund von Batkr, conservateur de la bibliothèque du Musée national hongrois de Pesth, a eu l'amabilité de me donner la description suivante d'un *Hymnarium missale* de ses collections.

Grand f° (57 × 40 cm.), vélin, xve s., 214 ff. numérotés : grandes lettres initiales en or et en couleur sur fond damassé de fleurs avec des bordures sur les fos 1, 10, 69, 84, 113b, 159. La grandeur des initiales est respectivement de 7 × 8 cm. et de 4 × 8. Dans le texte, il y a aussi des lettres en couleur, mais sans ornements. Sur le v° du f° 135 on peut lire :

« *Omnis pictura ac floritura istius libri depicta ac florata est per Margaritam Scheiffartz de Merroede, quondam filia in Bornhem regularissa in Schittings capella.* »



Cliché Mély.

Fig. 262. — *Le Château périlleux*. Miniature par Jehan Pion. (Bibl. nat. ms. fr. 445.)

L'abbaye de Bornheim était au diocèse de Malines, et Marguerite Scheiffartz appartenait à la célèbre famille de Mérode.

Ce manuscrit a été donné au Musée national hongrois, par le comte Charles Wickenburg.

Le 20 mars 1703, le Président Foucault adressait à Gaignières la lettre suivante :

« J'ai faict un voyage à Lisieux, le plus heureux que je ferai de ma vie, M. l'évesque m'ayant donné un missel qui est la pièce la plus curieuse que vous ayés veue. Il a ésté faict pour l'abaye de Schurborn, en Angleterre, qui d'évesché qu'elle estoit est devenue abaye. Il est plus gros et plus grand que les livres de chant du plus grand volume qui soient dans les églises. Les armes et les portraits au naturel des roys, fondateurs, évesques et abés y sont peintes en belle mignature ; l'establissement des ordres et le temps de la naissance des anciennes hérésies en Angleterre y sont marqués, et il y a une infinité de choses curieuses et de traits d'histoire que l'on trouve dans ce livre, qui d'ailleurs est enrichi de vignettes, de testes naturelles d'hommes, d'oiseaux, de bastimens et de mille autres choses. Le nom du moyne qui les a faict est escrit dans le livre en plusieurs endroits ; mais la date du temps auquel il a esté escrit n'y est point. On présume cependant, par beaucoup de circonstances qu'il doit estre du milieu du xv[e] siècle. J'espère vous le faire voir un jour, mais comptés qu'il n'y a rien de plus beau dans le Cabinet du roy. »

Cette lettre a été publiée par L. Delisle, dans le *Cabinet des Manuscrits* (t. I, p. 376). Elle montre bien qu'au xviii[e] siècle aucun érudit ne songeait à l'humilité des primitifs, à l'interdiction de signer leur nom, puisque le Président Foucault dit au contraire que le nom du moine qui l'a fait « est escrit dans le livre en plusieurs endroits ».

Mais ce nom, ni le Président Foucault, ni L. Delisle ne le donnent : et nous resterions dans l'ignorance de l'artiste si Sir E. M. Thompson, après avoir retrouvé le précieux manuscrit que L. Delisle avait suivi seulement jusqu'à la vente de Selle, où il n'avait pas trouvé d'acquéreur, ne l'avait décrit dans les *Procès-verbaux des Antiquaires de Londres* (t. XVI, 1896, pp. 226-230), si dans les *Fac simile* du British Museum (64) on n'en trouvait quatre pages reproduites, si enfin M. J.-A. Herbert, le savant conservateur des manuscrits du British Museum, ne l'avait étudié dans ses *Manuscrits* (1911) où il l'a rapproché du *Lectionnaire de Lord Lovel*[1] (ms. Harl. 7026), dont

1. Voir Warner, *Reproductions*, t. II, 16.

voici la première page portant au bas la signature de l'artiste, Jean Siferwas[1] offrant son œuvre à Lord Lovel (fig. 263).

Le volume dont parle le Président Foucault est donc le gigantesque *Missel de Sherborne*, écrit par Jean Was, enluminé par Jean Siferwas, appartenant actuellement au duc de Northumberland. D'après les portraits qu'on y voit, Richard Mitford, évêque de Salisbury (1396-1407) et Robert Bruyning, abbé de Sherborne, dans le Dorsetshire (1386-1415), le manuscrit date des premières années du XVe siècle, ce qui correspond bien d'ailleurs au temps du *Lectionnaire de Lord Lovel*, qui l'offrit en 1408 à la cathédrale de Salisbury[2].



FIG. 263. — Jean Siferwas offrant le livre enluminé par lui à Lord Lovel. Dans le bas sa signature, Frater Johannes Siferwas. (British Museum, ms. Harl. 7026.)

Le manuscrit 18 de la bibliothèque de Mgr le duc d'Arenberg à Bruxelles, est un petit *Livre d'heures* fort précieux, qui porte dans le pavage du *Mois de Janvier*, la marque ⊕.

En étudiant l'*Histoire du bon roi Alexandre* du Musée Dutuit (p. 207), qui porte la marque de Vrelant, 𝖂, 𝖁, nous avons été amenés

1. Encore une fois je veux remercier M. J.-A. Herbert, à qui je dois cette excellente photographie.

2. Herbert, *Manuscrits enluminés*, p. 233.

à faire un rapprochement entre les petits hommes nus du *Mois de Mai* de ce manuscrit et les *Baigneurs* du *Bon roi Alexandre*. Ici par exemple, le frontispice présente l'engrêlure de Loyset Lyedet (voir p. 240). Or, voilà que sur les carrelages nous trouvons, dans le *Meurtre de saint Thomas Becket,* S, dans la miniature de *sainte Catherine,* S L, et plus loin S M. Je ne trouve dans le *Keuren* aucun nom d'artiste de Bruges, correspondant à ces deux initiales, qui pourraient, après la constatation de la marque de l'atelier de Lyedet, être la signature de quelqu'un des membres de sa famille, un Simon Lyedet par exemple.



Cl. É. H. Vollmer

Fig. 264. — Miniature d'une *Bible historiale* du XVe siècle, signée Staub. (Bibl. de la ville de Hambourg.)

Parmi les miniatures qui décorent ce délicieux manuscrit, il faut tout particulièrement signaler celle d'*Adam et Eve,* au bas d'un oranger, d'où s'élève le Christ : symbolisme charmant de la Première faute d'où sortira le Rédempteur.

L'excellent article de M. Hans Vollmer, auquel nous avons déjà emprunté le *Frater Rufilus* (fig. 22), le *Siège de Jéricho* signé *Hans Ott* (fig. 229), nous fournit une page d'une *Bible historiale* de la bibliothèque de Hambourg, signée dans le bas à droite, *Staub* (fig. 264).

Ce nom de Staub est de Colmar, où il existe encore actuellement une *Maison Staub,* une des plus intéressantes de la Renaissance primitive de l'Alsace[1].

1478-1523. Une étude d'ensemble, consacrée il y a quelques années à Jean Bourdichon[2], résume tout ce qu'on croit savoir de ce maître peintre

1. Acker (Paul), *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1910, p. 672.

2. Mâle (Ém.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), p. 442. — Cf. le même, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1er février 1908, p. 650.

et miniaturiste. On connaîtrait actuellement six manuscrits enluminés de sa main.

a) *Les Heures d'Anne de Bretagne* (Bibl. nat., ms. fr. 9474).

b) *Les Heures d'Aragon* (Bibl. nat., ms. lat. 10532).

c) *Le Missel de Tours* (Bibl. nat., ms. lat. 886).

d) *Les Heures de Charles VIII* (Bibl. nat., ms. lat. 1370).

e) *Les Heures* du baron Edm. de Rothschild.

f) *Les Heures de Vendôme* (Bibl. de l'Arsenal de Paris, ms. 417).

Grâce à ces manuscrits, qu'on regarde aujourd'hui comme absolument authentiqués, on a cru pouvoir identifier d'autres pages, dont les unes seraient des productions certaines du maître[1] comme l'*Adoration des Mages* (Bibl. nat., ms. lat. 1173), le *Ptolémée* de Louis de Bruges (Bibl. nat., ms. lat. 4804), une miniature appartenant à M. Masson d'Amiens, représentant les *Quatre âges du Monde*, qu'on vit sous le n° 125 à l'Exposition des Primitifs en 1904, tandis que d'autres, simplement très proches parentes, se contentèrent fort probablement, dit-on, de l'inspiration de l'artiste et furent exécutées par ses élèves.

Dès lors, après qu'il fut admis que « sa manière est trop connue par ses miniatures authentiques, dans le plein de sa vie, et par le triptyque de Loches, œuvre de sa jeunesse[2] », pour qu'il soit nécessaire d'y revenir, sa main, son faire sont identifiables avec précision.

Après les *Heures d'Anne de Bretagne*, après les *Heures d'Aragon*, les *Heures* du baron Edmond de Rotschild sont, ajoute-t-on, l'œuvre la plus achevée de Jean Bourdichon. « On peut les lui rendre, grâce à mille détails, et principalement aux candélabres antiques, ...car Bourdichon n'avait aucun scrupule de se répéter. » C'est également lui, qui le premier aurait représenté *Bethsabée au bain*[3]. C'est peut-être

1. Durrieu (Le comte P.), *Bullet. des Antiquaires de France*, 1905, p. 213. — *Chronique des Arts*, 1905, p. 164, et 1908, p. 57.

2. Lafenestre (G.), *L'Exposition des Primitifs français*, Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 90.

3. Mâle (Ém.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), pp. 447, 448. — Voir plus loin à la page 330 la *Bethsabée* des *Heures* de la Bibliothèque de Lyon, où on trouve le monogramme b.

beaucoup s'avancer, car le merveilleux ms. lat. 920 de la Bibl. nat., où nous lisons le nom de Fouquet (p. 406), puis un délicieux manuscrit de la Collection Dutuit (ms. 35, p. 18), des environs de 1460, nous en donnent déjà de charmantes représentations.

Mais enfin les passages que nous venons de reproduire montrent combien il doit être facile maintenant, grâce à de brèves comparaisons[1], d'identifier une page de Bourdichon.

Fig. 265. — *Le Christ bénissant.* Miniature des *Heures d'Anne de Bretagne.* (Bibl. nat., ms. fr. 9474.)

Il me semble au contraire, que plus nous avançons, plus nous apprenons, plus il devient dangereux, en présence de tous les noms nouveaux que nous découvrons dans des œuvres très proches parentes, de présenter d'aussi catégoriques affirmations.

L'œuvre de Bourdichon est connue, dit-on, par le beau volume des *Heures d'Anne de Bretagne* (Bibl. nat., ms. fr. 9474). C'est bien l'un des plus célèbres de l'histoire de l'Art français. Sa popularité, dit M. Couderc, vient sans doute en partie de la reproduction chromolithographique qui en a été publiée en 1841 par Curmer ; elle a permis, en effet, de se faire une idée de la richesse des soixante-trois grandes miniatures, y compris le calendrier, qui le décorent.

Il a été exécuté, affirme-t-on, par l'artiste pour la reine Anne, ainsi que cela résulte d'un mandement original, ordonnant, le 14 mars 1507,

1. Mâle (Ém.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1904 (2), p. 442.

« le payement à Jean Bourdichon de six cents écus d'or, pour le récompenser de ce qu'il nous a richement et somptueusement historié et enlumyné une grans heures pour nostre usaige et service, où il a mis et employé grant temps[1]. » C'est là un document absolument authentique, et c'est grâce à lui qu'on a pu déclarer que de Bourdichon on n'a longtemps connu en fait de production *certaine* que les miniatures du célèbre livre des *Heures d'Anne de Bretagne*. Elles sont donc, en définitive, la base de toute l'histoire artistique du maître[2].

Mais, scientifiquement, la première chose à faire n'est-elle pas de chercher la preuve irrécusable justifiant, *sans doute possible,* l'identification de ce mandement de 1507 et du manuscrit fr. 9474 de la Bibliothèque nationale?

On dit bien que cette somme de six cents écus d'or est tellement considérable pour un manuscrit, qu'elle ne saurait s'appliquer qu'à un livre « *unique* » comme les *Heures d'Anne de Bretagne*, cet « *incomparable* » joyau; qu'il est d'ailleurs impossible d'admettre, ainsi qu'on l'avait fait jusqu'ici, que le terme « *unes petites heures* », d'un mandement de 1497, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure, puisse s'appliquer à un livre d'aussi grand format que notre manuscrit, tandis qu'au contraire le terme « *Grans Heures* » du mandat de 1507 le détermine « formellement ». Telle est du moins la démonstration qui dès lors semble certaine.

Dans ces affimations, plusieurs points évidents sont indiscutables :

a) Un manuscrit : *Les Heures d'Anne de Bretagne* (ms. fr. 9474 de la Bibl. nat.);

b) Le mandement Steyert, connu depuis longtemps, daté de 1507;

c) Un prix très élevé, six cents écus d'or, somme très considé-

1. Mandement connu depuis longtemps, ayant fait partie jadis de la collection Steyert, à Lyon, et que M. Jacques Rosenthal, de Munich, a offert libéralement à la Bibliothèque nationale en 1907. Cf. *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 21 juin 1907.

2. Il faut signaler également une quittance très importante que le comte P. Durrieu a publiée depuis dans le *Bulletin des Antiquaires de France* (1908) et dont l'intérêt ne saurait échapper aux critiques les plus prudents.

rable en effet, car ce fut à la même époque, le prix payé par Jules II à Felice de Freddi, pour le groupe célèbre du *Laocoon* qu'on venait de découvrir à Rome[1];

d) Enfin une quittance de paiement de 1497, à Jean Poyet, peintre de Tours, que Laborde, que Barbet de Jouy, appliquèrent naguère précisément au manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne* (voir p. 320).

Fig. 266. — *La Nativité*. Miniature des *Heures d'Anne de Bretagne*. (Bibl. nat. ms. fr. 9474.)

En dehors de ces documents objectifs, les déductions, les rapprochements, les considérations artistiques, sont purement hypothétiques. Nous allons en examiner la valeur.

Prenons d'abord un point de fait, très important, puisque c'est, en quelque sorte, l'argument fondamental qui a permis de rapprocher le mandement de 1507, des *Heures d'Anne de Bretagne* : le terme de *Grans Heures*. Ne serions-nous pas, par hasard, autorisés à nous demander si le terme « *Petites Heures* » et « *Grandes Heures* » regardé comme le format du manuscrit, est absolument précis. On voit en effet employer indifféremment, quand on parle du mandement de 1497 et de celui de 1507 les termes : « unes petites *Heures* », ou « des *Petites Heures* », « unes grandes *Heures* » ou « des *Grandes*

1. Mély (F. de), *La tête du Laocoon de la collection d'Arenberg*, Paris, Leroux, 1908, in-4° (Extrait des *Monuments Piot*).

Heures ». Il apparaît donc, chez les critiques les plus éminents, un certain flottement, dont la trace se retrouve même dans le *Bulletin du Comité d'archéologie*, où on lit tantôt « petites *Heures* », tantôt « *Petites Heures* ». Est-ce dès lors titre de livre ou simple référence bibliographique? Actuellement, il est certain que la question est tranchée; mais au XVI° siècle, date des mandements originaux, en était-il de même? Car en liturgie — et on ne saurait nier qu'elle avait quelque importance à cette date —, « *Petites Heures* », « *Grandes Heures* », indiquent non point un volume de grand ou de petit format, mais des prières très différentes. Les « *Petites Heures* » peuvent très bien être écrites dans un in-folio maximo, de lutrin, et les « *Grandes Heures* » dans un in-18 de poche. Ne voyons-nous pas, par exemple, dans le *Catalogue de la bibliothèque du duc de Sussex*, Pettitgrew, en 1827 (t. I, p. clxxxix) classer dans les in-4°, un volume de *Petites Heures* [*Little Hours*] : *Horæ beatæ Mariæ Virginis cum aliis officiis*.



Cliché Mély.
FIG. 267. — *Sainte Madeleine*. Miniature des *Heures d'Anne de Bretagne*. (Bibl. nat., ms. fr. 9474.)

Or, les *Heures d'Anne de Bretagne*, malgré leur format, sont un volume de *Petites Heures*, parce que c'est un *Office de la Vierge*, qui ne fait pas partie des *Grandes Heures canoniales*, comme nous l'apprend Barthélemy de Saint-Fauste (*De oratione contra Navarrum*, lib. II) et surtout comme le décident les *Constitutions* de Pie V (1565), qui l'appelle *Officium parvum B. M. Virginis*. Les *Grandes Heures* sont l'*Officium*, comprenant les Sept Heures ; *Petites Heures de Notre Dame* traduisent au contraire textuellement, l'*Officium parvum B. M. Virginis* de Pie V, qui est un titre de prières, et non pas une référence bibliographique. Et ce sont aussi des *Petites Heures*, le délicieux petit manuscrit Belin qui semble bien également avoir été exécuté pour la reine Anne, dont nous reproduisons la première page, encadrée de lettres où nous retrouvons le nom d'Anne (pl. XX, fig. 4). Il y a

donc là une incertitude évidente, qui n'autorise pas l'affirmation catégorique des bibliographes du xxe siècle.

Mais, ajoute-t-on, le manuscrit des *Heures d'Anne de Bretagne* est « *unique* ». On l'a dit, on l'a imprimé, dès qu'on a cru pouvoir l'attribuer à Bourdichon. Mais tout n'est-il pas surprise dans l'histoire de l'art? Car voici ce qu'on trouve en feuilletant les *Comptes royaux* aux Archives Nationales :



Fig. 268. — *Saint Cosme et saint Damien.* Miniature des *Heures d'Anne de Bretagne.* (Bibl. nat., ms. fr. 9474.)

« A Jehan Bourdichon paintre et varlet de chambre ordinaire du roy, la somme de six cens escus d'or soleil, auquel le dit sire en a fait don par ses lettres patentes signées de sa main et de maistre Florimond Robertet, secrétaire de ses finances, données à Amboise, le IIe jour de mars l'an mil V^c et xbij, deument vérifiées par messires les généraulx des finances les dits jour et an, pour le récompenser de plusieurs sumptueulx et riches ouvraiges de paincture en façon distoires et autres choses qu'il a fètes et données auparavant son advènement à la Couronne et depuis, et mesmement pour le récompenser de partie de ses peines et fraiz qu'il a faits et souffers, tant pour l'escripture d'unes grandes heures en parchemin dont il a fait don et présent audit sire et lesquelles il a enrichies et hystoriées de plusieurs riches et sumptueux hystoires tous différants et approchant du vif, vignettées et arboriées en chacune page et de chacun feuillet de très riches fleurs, arbres et vignettes aussi toutes différantes et approchant du vif et pour lesquelles ystorier et enrichir il a vacqué espace de plus de quatre ans entiers, et ce en attendant que le dit sire luy ait fait don et récompense suffisante et que approche du mérite desdites heures. Et oultre tous autres dons, gaiges, pensions et bienfaiz qu'il a eues par cy-devant et a encore de présent dudit sire, ainsi que lesdites lettres patentes et expédition d'icelles cy rendues plus a plain le contiennent par vertu desquelles ce présent receveur général a paié comptant audit Jehan Bourdichon ladite somme de VI^c es. soleil comme par sa quittance faicte et passée par devant Me Jehan Bordel, notaire et sécretaire du roy, le xe jour de mars l'an mil v^c dix-sept cy rendue. Appert pour cecy. VI^c es. soleil.

Vale » xii^c l.

[En marge] : « *Viso, mandato, transs. pro M. IIc l. et quo ad presentem capientem faciendo apparere de contento in mandato fiet jus et ei significetur*[1] ».

Ainsi donc voilà un nouveau manuscrit de *Grandes Heures*, identique comme enluminures aux *Heures d'Anne de Bretagne*, minutieusement décrit, payé en 1518 (n. s.) à Jean Bourdichon par François Ier, également six cents écus d'or. Le manuscrit de la Bibliothèque nationale cesse donc d'être « *unique* ».



Fig. 269. — Les Médicis sous les traits de saint Cosme et de saint Damien. Dessin du xve s., signé Me ROGIER (Musée de Cologne.)

Mais existe-t-il, affirme-t-on, un autre manuscrit aussi remarquable ?

Assurément les *Heures d'Anne de Bretagne* sont précieuses. Est-ce bien là cependant, un manuscrit « incomparable » ? N'y a-t-il pas en France, en Angleterre, en Italie, en Autriche, cinquante manuscrits d'une valeur d'art égale, dont on semble ainsi ne pas se souvenir ?

Lorsqu'on examine les miniatures des *Heures d'Anne de Bretagne*, l'esprit le moins averti ne peut manquer d'y reconnaître immédiatement plusieurs mains. Par exemple, la première miniature, la *Vierge de Pitié* (pl. XX, fig. 1), est absolument archaïque. Où donc sont « les plis très souples des vêtements, les bouches charnues, les cheveux courts » qui caractérisent, dit-on, la main de Bourdichon ? Quel rapprochement peut-on faire entre cette peinture, certes honorable, et le *Saint-Christophe* (fig. 273), la *Madeleine* (fig. 267), mais surtout les *Saints Cosme et Damien* (fig. 268), une des pages les plus intéressantes du moyen âge, traités certes aussi finement que les mêmes saints de l'admirable dessin au crayon d'argent du Musée de Cologne signé, d'une écriture ancienne Me ROGIER, étude probable du célèbre *Retable* dit *des Médicis* (fig. 269) que M. Wauters affirme être simplement le *Retable* des Gheylensone (*Bullet. de l'art*, janvier

1. Archives nationales, *Registre des Comptes*, KK. 289, f° 389 r°.

1913). Autant de miniatures citées, autant de mains différentes et infiniment supérieures aux pages attribuées à Bourdichon, reproduites dans les études que nous venons de citer.

Alors, où rencontrer — avec certitude — dans cette réunion d'artistes si différents, la main du maître? Car certainement, Bourdichon avait un atelier. Non seulement la chose était courante — tels les ouvriers de Jean Pinchon, qui reçoivent 50 sols pour avoir collaboré à l'enluminure du ms. fr. 6811 de la Bibliothèque nationale —, mais un texte précis nous apprend que Bourdichon était un véritable éditeur :

« Plus au dict Bourdichon, pour avoir fait escripre ung livre en parchemin, nommé le Papaliste, icelluy enluminer d'or et d'azur et faict en icelluy dix-neuf histoires riches, et pour l'avoir faict relier et couvrir.

XXX escus d'or[1] ».

Ce qui nous ramène aux ordonnances et jugement de 1427, 1457, 1500, relatifs aux marques des chefs d'ateliers (p. 79), dont les collaborateurs avaient des classifications si nettes, que les uns n'avaient le droit que de peindre les figures (*schilders* ou *beeldemakers*), tandis que les autres ne pouvaient peindre que les vêtements (*cleerscriwers* et *huiscriwers*).

L'histoire d'un tableau copieusement signé, identifié par un procès[2] où Albert Cornelitz, le peintre des figures et ses aides pour les vêtements sont traînés devant la justice, précise un état social auquel on n'attache pas assez d'importance.

Mais je sens bien que ces arguments, appliqués aux *Heures d'Anne de Bretagne*, sont également hypothétiques, que je n'oppose rien de positif au rapprochement du mandement de 1507 avec les *Heures d'Anne de Bretagne*, rapprochement qu'on va défendre, au contraire,

1. Douet d'Arcq, *Comptes de l'Hôtel des rois de France aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Renouard, 1865, in-8°, p. 365.
2. Weale (W.-H.), *Le Couronnement de la Sainte Vierge par Albert Cornelis* dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1901, p. 361, grav.

par une preuve très objective. On nous montre, en effet, une étroite parenté artistique entre les *Heures d'Aragon* et les *Heures d'Anne de Bretagne*[1]. M. Émile Mâle signale sur la chasuble du prêtre célébrant la messe (fº 78 vº) du premier des deux manuscrits, les deux lettres I. B. brodées, initiales de Bourdichon.

Malheureusement la photographie ne répond pas du tout à l'affirmation. Il y a, comme on peut le voir (fig. 270), non pas I. B., mais I. R. sur l'aube. Enfin, pour bien affirmer la chose, au folio 386 vº, à la fin du volume, nous trouvons, comme colophon, un grand R; d'ailleurs l'erreur est excusable, quand on connaît par exemple la marque de Berthold Rembolt, imprimeur à Paris, en 1491 ; l'R est en effet simplement un B, au bas duquel est attaché, comme ici, un fleuron.



Cliché Mély

Fig. 270. — *Un prêtre célèbre la messe.* Miniature des *Heures d'Aragon*, signée I. R. sur la broderie du bas de l'aube.
(Bibl. nat., ms. lat. 10532.)

Qu'en conclure, puisqu'on affirme trouver là la signature de l'artiste ? Ou les deux manuscrits sont de la même main, et alors I. R. contredit I[ean] B[ourdichon]; ou ils sont de deux maîtres différents, et voilà une pierre, et non des moindres, qui se détache des fondations de l'édifice. Mais certainement, ce sont les *Heures d'Aragon* qu'il faut sacrifier, puisque c'est simplement la manière du maître I. B. (maintenant I. R.), rapprochée du faire des *Heures d'Anne de Bretagne* qui les firent attribuer à Bourdichon, après l'identification avec le mandement de 1507 ; nous en reparlerons plus loin (p. 358)

1. Mâle (Ém.), *Gazette des Beaux-Arts*, 1902 (t. I), p. 192.

avec Jean de Rome. Pour l'œuvre reconnue du maître, il ne reste donc plus maintenant que le manuscrit français 9474, seul.

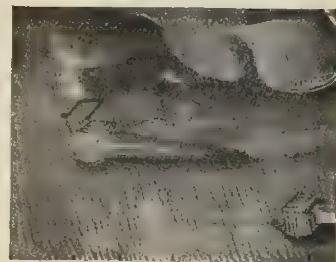
Si on tenait absolument à signaler, de la même époque, une signature I. B., il fallait montrer celle de l'aumônière du personnage de droite de la dernière miniature du *Boèce* de la collection Dutuit (pl. XX, fig. 3), imprimé sur vélin par Antoine Vérard en 1494, pour le Roi Charles VIII représenté à la première page. Mais, bien que nous soyons là en présence d'un exemplaire royal, que la miniature ait coûté un écu, somme importante pour l'époque, nous ne nous sentons pas autorisé à la rapprocher de l'œuvre de Bourdichon — que nous commençons à voir ainsi peu à peu s'évanouir comme dans un brouillard. D'autant que le monogramme I. B. du *Boëce* ressemble étonnamment à la marque bien connue de Jean Belot (1501)[1].

Maintenant que l'I. B. des *Heures d'Aragon* se trouve écarté, qu'il paraît vraiment difficile de faire état des termes « *Petites Heures* » ou « *Grandes Heures* », qu'il n'est pas niable que de nombreux artistes aient collaboré aux *Heures d'Anne de Bretagne,* nous nous croyons scientifiquement obligé de feuilleter de nouveau ce manuscrit, et de rechercher si les miniatures des *Heures d'Anne de Bretagne,* ne nous fourniraient pas elles-mêmes quelques renseignements.

Dans la première miniature, *la Vierge de Pitié* (pl. XX, fig. 1), et nous avons vu l'importance de l'examen de la *première* page enluminée pour la recherche de la marque d'atelier, auprès de la tête du clou, dans le bas, à gauche, nous apercevons un signe très caractéristique, qu'on ne saurait, je pense, regarder comme l'effet d'un simple hasard de pinceau (fig. 271). Il est tellement net, tellement précis, qu'il est impossible de n'y pas voir un Π grec dont le premier jambage s'infléchit comme un J, absolument comme le JM, de Jean de Montluçon (p. 249). On dira, on a dit, qu'à cette époque d'artistes humbles et naïfs, il est bien difficile d'admettre que l'un d'eux ait

1. Sylvestre, *Marques typographiques.*

signé en grec. Or, non seulement nous connaissons un tableau de Jean van Eyck où nous lisons une inscription en quatre langues — grec, latin, allemand, français, sans parler des caractères hébreux parfaitement lisibles sur les bordures des vêtements (p. 89 et 301), — mais de 1487, nous pouvons citer un manuscrit du plus haut intérêt signé en grec : « Π. Φ. 1487 », qui appartint au célèbre sculpteur Michel Colombe, ainsi que le précisent les inscriptions suivantes, publiées naguère par M. Ch. de Grandmaison[1] :



Cliché Mély.

Fig. 271. — Détail de la première miniature des *Heures d'Anne de Bretagne* (pl. XX, fig. 1). Le monogramme JI, près de la tête du clou. (Bibl. nat., ms. fr. 9474.)

« Ces présentes eures furent faictes à la rekeste de Mikael Kolombe, par un nommé Pierre Fabri, pour le temps résident à Bourges ».

« Petrus Fabri me scripsit in
Honore [?] Michaeli Colombe,
Regni Francie supremi sculptoris, et
Si sors evanescere sinat, Johanne
Colombe sorori..... dignetur.
Π. Φ. 1487 ».

L'objection tombe donc, puisque voilà deux exemples d'artistes du même temps qui ont signé en grec.

Lorsque nous arrivons à la *Présentation au Temple* (pl. XX, fig. 2), une lecture se montre beaucoup plus claire ; tellement nette d'ailleurs, que dans l'ancienne reproduction chromolithographique de Curmer, l'ouvrier, sans hésitation, a recopié le nom inscrit sur le galon du bas du vêtement du grand-prêtre : DEMERSAV. Est-ce là un nom

1. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1887, p. 75. — *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1902, p. 254. — *Société archéologique de Touraine*, 1911, p. 231.

d'artiste ? En tout cas, personne ne l'a jamais signalé, même pour en montrer l'inutilité (fig. 272).



Cliché Mély.

Fig. 272. — Détail de la miniature de la *Présentation au Temple* (pl. XX, fig. 2). La signature de DEMERSAV sur le galon de la chape du Grand-Prêtre. (Bibl. nat., ms. fr. 9474.)

Nous arrivons maintenant à une constatation beaucoup plus importante. Dans le galon du vêtement de l'Ange de *Saint Christophe* (miniature 25, fig. 273-274), on lit très clairement 1501. La photographie qui accompagne ces lignes, alors que sur les reproductions antérieures on ne voit rien, montre la chose avec évidence. Le cliché était fort difficile à prendre, et M. Couderc, devant qui je l'ai fait, pourrait dire l'invraisemblable angle d'inclinaison qu'il m'a fallu donner à mon appareil, les écrans multiples dont j'ai dû me servir, pour obtenir par lumière frisante, ces chiffres qui sont en or bruni sur or mat.



Cliché Mély

Fig. 273. — *Saint Christophe.* Miniature des *Heures d'Anne de Bretagne*, datée de 1501. (Bibl. nat., ms. r. 9474.)

Mais là, j'ai immédiatement entendu une objection. Ce 5 n'est pas du commencement du XVI[e] siècle ; donc ce sont quatre chiffres peut-être, mais sans importance. Enfin, dans d'autres miniatures du même manuscrit, m'affirme-t-on, on pourrait aussi bien lire 1412 et 1416.

Que ce 5 ne soit pas *paléographique* d'après les *Manuels de diplomatique,* c'est possible ; mais si ce n'est celui des archivistes-paléographes, *c'est celui des artistes de cette époque*. Prenons l'œuvre d'Albert Dürer, nous y lirons 1500, 1503, 1504, 1505, avec ce 5 ; regardons les gravures de Cranach : dans 1506, 1509, le chiffre est identique ; enfin, chose bien curieuse, comparons-le avec la date d'un tableau du Louvre qui porte sur le cartouche destiné au public « 1530 ? » et nous constaterons immédiatement que la méconnaissance des signatures des Primitifs n'a

pas permis d'en donner la date exacte, 1503, inscrite cependant sur une pierre, à la suite des deux lettres A. S. — Andrea Solario —, avec ce même 5. Quant aux dates de 1412 et 1416, si le comte P. Durrieu en a parlé, il n'a jamais indiqué dans quelles miniatures on pouvait les voir.



Cliché Mély.

Fig. 274. — Détail de la miniature précédente. La date de 1501 sur le galon du vêtement de l'ange de gauche.

Et vraiment, je me demande pourquoi cette date de 1501 a semblé si anormale, si invraisemblable, si inacceptable, pour un manuscrit qui nécessita, on le sait, de longues années pour être mené à bonne fin, quatre ans peut-être (voir p. 312), et qu'on dit avoir été payé en 1507 ; ce qui fixerait alors son exécution aux environs de 1503. Seulement deux années d'écart !

Les Heures d'Anne de Bretagne peuvent-elles ainsi maintenant, sans hésitation, être regardées dans leur totalité comme « l'œuvre indiscutable de Bourdichon »? J'avoue mon doute ; et je repense à l'aimable scepticisme de mon savant confrère Henry Martin, qui sans paraître y toucher, écrivit un jour[1] : « Attribuée naguère pendant nombre d'années au peintre Jean Poyet, cette œuvre remarquable a été, grâce à la découverte d'un fragment de comptes de la reine Anne, définitivement restituée à son véritable auteur Jean Bourdichon ; il y a lieu d'espérer qu'une nouvelle trouvaille ne viendra pas déposséder le grand artiste de la glorieuse auréole qui entoure aujourd'hui son nom. »

Dans ces lignes, que tous les esprits scientifiques se plairont à méditer, la véritable trouvaille, pleine de souriante malice, n'est-elle pas « le grand artiste *définitif*, qui pourrait bien en être un jour dépossédé » ?

Le nom de Jean Poyet, si illustre dans son temps que Francesco Florio, dans sa *Description de la Touraine*, le citait comme plus célèbre que Fouquet lui-même, et que, le jurisconsulte tourangeau Jean

1. *Les Miniaturistes*, Paris, 1906, p. 45.

Brèche en 1556 faisait ainsi son éloge : « Johannes Poyetus Foucquetiis [Jean, Louis et François] longe sublimior optices et picturæ scientia », doit être suivant Ch. de Grandmaison[1] identifié avec un Jehan Pohier, peintre, qui en 1465 paraît dans les *Comptes municipaux* de Tours.

Il nous a fallu revenir à son nom parce qu'il est indispensable de rappeler comment Laborde, comment Barbet de Jouy, en étaient arrivés à lui attribuer les *Heures d'Anne de Bretagne*. Ils leur appliquaient deux passages d'un *Compte de l'Argenterie* de la reine Anne, constatant :

1°) « Le 3 septembre 1497, le payement d'une somme de 14 l. t. à Jean Riveron, escripvain, demourant à Tours, pour avoir escript unes petites heures que la dite dame a faict faire à l'usaige de Romme et pour avoir fourny le vélin ».

2°) « Le 29 août 1497, le payement d'une somme de sept vingt treize livres trois sols tournoys à Jehan Poyet, enlumineur et historieur, demourant au dict Tours, pour avoir faict es dites heures, vingt-trois histoires riches, deux cent soixante et unze vignettes et quinze cens versées ».

M. Barbet de Jouy, qui distinguait deux parties dans ce livre comptait dans la première, du f° 2 au f° 154, 24 grandes miniatures, 271 vignettes et 1500 versets. Il en concluait que le compte cité par Laborde, s'appliquait incontestablement à la première partie des *Heures d'Anne de Bretagne,* ainsi achevée en 1497. De plus, il croyait que la deuxième partie avait été exécutée par les mêmes artistes (car, comme Leroux de Lincy, il trouve là une collaboration manifeste), mais n'a pas été terminée avant le mariage d'Anne de Bretagne avec Louis XII : après 1499, par conséquent.

Comme, dans la deuxième partie, il remarque l'absence d'une miniature, il juge qu'elle a été déplacée et reportée à la première partie — probablement le portrait de la reine, — par suite, actuelle-

1. *Documents sur les arts en Touraine*, pp. 9, 39, 43.

ment, la première partie compterait une miniature en trop ; dès lors, la première partie concorderait exactement avec le compte : vingt-trois histoires riches, — ce qui n'indique vraiment pas un volume de petit format, quoique de *Petites Heures*, 271 vignettes, 1500 versets. On ne peut demander une identification plus absolue.

Cependant les choses ne sont pas tout à fait aussi justes. Barbet de Jouy fait erreur quand il dit que la première partie comprend 23 miniatures jusqu'au f° 154 : il y en a seulement 18. Mais que s'est-il passé dans la suite des âges ?

Si nous repensons alors à l'ordonnance qui enjoint aux miniaturistes de marquer leurs œuvres, à la *première* miniature de la *première* partie nous trouvons ce Π grec (J. P.) (fig. 271) ; n'est-ce pas un signe bien proche parent des initiales de Jean Poyet ? Puis, par une coïncidence vraiment extraordinaire, la miniature que Barbet de Jouy donne justement comme la *première* de la seconde partie — après 1499 — porte la date de 1501 (fig. 274). Tout cela est-il vraiment simple effet du hasard ?

Dernièrement, M. J.-A. Herbert, l'érudit conservateur des manuscrits du British Museum, auquel je demandais des photographies des *Heures* du British Museum (pl. XXVI), en même temps que je lui faisais part de mes hésitations au sujet de Bourdichon, m'écrivait : « A-t-on jamais examiné si les *Heures d'Anne de Bretagne* sont des « *Petites Heures à l'usage de Rome* » ? La question serait ainsi immédiatement tranchée ; car à la fin du xve siècle « l'usage de Rome » est fort rare et suffit presque à lui seul à identifier un manuscrit. Si les *Heures d'Anne de Bretagne* sont à l'usage de *Paris*, ou de *Tours*, inutile de continuer la discussion. »

Et très aimablement, il m'envoyait les éléments liturgiques nécessaires pour mettre la chose au point.

1. Hymne des matines : Rome, Salisbury, « *Quem terra, pontus, æthera,* » ; Paris, « *O quam glorifica* ».

2. Matines, ant. après les Psaumes : Rome, « *Sicut myrrha.* » ; Salisbury, « *Benedicta tu.* » ; Paris, « *Exaltata es* ».

3. Laudes, ant. : Rome, « *Assumpta est* » ; Salisbury, « *O admirabile* » ; Paris, « *Benedicta tu* ».
4. Laudes, capit. : Rome, « *Viderunt eam* » ; Salisbury, « *Maria Virgo semper* » : Paris, « *Te laudant angeli* » et « *Virgo Dei genitrix* ».

Or, tout à l'heure (p. 311) nous avons déjà constaté que les *Heures d'Anne de Bretagne* étaient des *Petites Heures*. Feuilletons maintenant les prières.

L'hymne des matines du f° 58 est : « *Quem terra, ponthus, ethera colunt* » ; l'antienne après les Psaumes du f° 60 est : « *Sicut mirra* » ; l'antienne des Laudes, de la page 75, est : « *Assumpta est* » ; enfin le capitule des Laudes de la page 88 est : « *Viderunt eam* ».

Cette première partie est donc **à l'usage de Rome.** Les *Heures* exécutées avant 1499 par Jean Poyet pour la reine Anne de Bretagne étant des *Petites Heures* **à l'usage de Rome,** l'identification devient bien tentante.

Voilà donc ce qui résulte de cet examen :

Pour l'attribution du volume à Jean Bourdichon :

a) *Un livre de Grandes Heures.*

b) Un mandement daté de 1507.

Aucun lien solide ne les associe ; le nom de DEMERSAU (fig. 272) n'est pas pour fortifier l'hypothèse.

Pour la restitution de la première partie du manuscrit, comprenant dix-huit miniatures, à Jehan Poyet :

a) Un livre de *Petites Heures,* **à l'usage de Rome.**

b) Un mandement de 1497, pour un livre de *Petites Heures* **à l'usage de Rome.**

c) Une concordance très proche du nombre des miniatures.

d) Le monogramme Л (I. P.) (fig. 271) de la *première* miniature.

e) Au milieu du volume la date de 1501 (fig. 274), annoncée en quelque sorte par Barbet de Jouy.

J'ai exposé cette thèse, à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 21 juin 1909. Elle était tellement contraire aux opinions du moment, mais au fond si solidement étayée, que Léopold Delisle

crut devoir lui consacrer une longue réponse qui devait paraître dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, mais qui fut arrêtée au moment du tirage, et n'existe actuellement qu'en brochure à part, dont de très rares exemplaires furent distribués [1].

Pour discuter les arguments apportés par L. Delisle, il est donc indispensable de reproduire les principaux passages du travail qui est fort peu connu.

L. Delisle parle d'abord de deux mandats de payement, qui s'appliquent à des manuscrits identiques : celui de 1508, qu'il publia naguère, et celui du 2 mars 1518, que j'ai découvert aux Archives nationales. Il reconnaît que je suis le premier à en avoir fait usage ; il le réédite ; puis il continue en renvoyant à mon travail.

« Pour M. de Mély, les critiques qui s'étaient occupés avant lui des *Heures d'Anne de Bretagne* n'avaient développé que des considérations absolument « hypothétiques » (p. 125) ; ils n'avaient point eu souci d'appliquer aux miniatures de Bourdichon, qu'ils croyaient si bien connaître, la méthode essentiellement objective, dont M. Berthelot lui avait montré, à lui, M. de Mély, l'unique sécurité (p. 150). Ils avaient imprudemment qualifié les miniatures d'œuvres uniques, inappréciables (p. 151). Ils avaient ignoré qu'il y avait eu deux exemplaires des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne* (p. 155). Entre la date de 1501, qu'il avait vue sur une miniature des Heures et la date de 1507 (v. s.) du premier mandat, s'était-il écoulé un temps convenable pour exécuter la décoration des *Grandes Heures* (p. 164)?

« Dans tous ces reproches, rien de sérieux. Nos meilleurs auteurs se sont-ils astreints à n'employer que dans un sens strict et absolu les épithètes *unique* et *inappréciable*? La date de 1501, qu'on a cru voir sur une miniature, autorise-t-elle à supposer que cette miniature, fût-elle datée de 1501, a été exécutée au moment même où l'artiste commençait à enluminer les *Grandes Heures*? Qui d'ailleurs peut évaluer quel temps, à l'époque de Louis XII, était nécessaire pour mener à bonne fin la décoration d'un livre tel que le ms. lat. 9474, décoration à laquelle plusieurs artistes ont pu collaborer? Comment M. de Mély a-t-il pu croire qu'il ne s'écartait pas de la « méthode essentiellement objective », quand après avoir reconnu, sur la foi de chacun des deux mandats de 1507 et de 1517, qu'il s'agissait dans chaque mandat d'un exemplaire des *Heures d'Anne de Bretagne* et que, dans les deux cas, l'enluminure était déclarée identique, comment a-t-il pu oublier que les deux mandats s'accor-

1. Elle porte à la fin (p. 8) cette mention: (Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXXI, 1910). Mais on ne la trouve pas dans le volume.

daient à nommer Jean Bourdichon comme l'auteur de l'enluminure? Cet accord n'a d'ailleurs rien d'étonnant. On va voir, en effet, que les deux mandats se rapportent à un seul et même exemplaire, celui qui jusqu'à la Révolution resta dans la Maison royale et qui est aujourd'hui à la *Bibliothèque Nationale*.

« Voici, selon moi, ce qui est arrivé. Au commencement du XVIe siècle, peut-être vers l'année 1501, la reine Anne de Bretagne chargea Jean Bourdichon de lui décorer un grand livre d'Heures, en lui recommandant de ne rien épargner pour en faire un chef-d'œuvre digne d'une reine qui avait le goût des arts. Bourdichon, fier de la commande, conçut le projet d'un livre absolument nouveau. Outre les tableaux de piété, on devait, sur toutes les pages du texte, réserver en blanc de larges marges destinées à recevoir un décor emprunté à la flore des jardins et des champs, aux scènes de la vie rurale, aux insectes qui vivent sur les pelouses et les arbustes, à côté des plantes ménagères, des fleurs ou des fruits, le tout disposé de façon à fournir une sorte d'herbier, muni d'inscriptions faisant connaître le nom des plantes, en latin et en français. Le travail dut être achevé vers 1507 ou 1508, et la reine fit alors préparer un mandat montant à la somme de 600 écus d'or pour payer le salaire du grand artiste qui avait dirigé et en grande partie exécuté un travail aussi délicat, aussi minutieux, aussi compliqué.

« Le mandat de la reine ne fut pas vérifié par les généraux des finances, et la somme due à Jean Bourdichon resta en souffrance une dizaine d'années. Ce fut seulement le 15 mars 1518 (n. s.) que François Ier fit réordonnancer la somme due à Bourdichon pour travaux exécutés avant son avènement à la couronne. Ainsi porte le mandat signé par le roi, contresigné par Florimond Robertet, secrétaire des finances, et qui, vérifié par les généraux des finances, finit par aboutir au paiement de Jean Bourdichon, comme l'atteste le compte de Jean Sapin, receveur général de Languedoc et de Guyenne, cité tout au long un peu plus haut.

« Ainsi s'explique la double expédition d'un mandat d'une même somme, pour un même travail (exécution d'un livre d'Heures de grand luxe, au profit du même artiste, Jean Bourdichon). Comment M. de Mély n'a-t-il pas été frappé de cette coïncidence d'écritures administratives? Ce qui est le plus étrange, c'est qu'il admet que chaque mandat concerne le même artiste et le même travail.

« De l'ensemble des faits, il ne tire qu'une conséquence, c'est qu'il a existé un double exemplaire du même livre. Je copie textuellement les termes de sa conclusion :

« Ainsi voilà, dans l'attente d'autres, un nouveau manuscrit de *Grandes Heures*,
« identique comme enluminure aux *Heures d'Anne de Bretagne*, minutieusement
« décrit dans un mandat de six cents écus d'or, payé en 1517 à Jean Bourdichon, sur
« l'ordre de François Ier. Le manuscrit de la Bibliothèque Nationale cesse d'être
« unique ».

« Pourquoi n'a-t-il pas complété sa conclusion par ces mots : « Reste à trouver

« l'exemplaire des *Heures d'Anne de Bretagne*, double du manuscrit de la Bibliothèque « Nationale ? »

« Quand M. de Mély apprendra que ce double existe en Angleterre dans la collection du Major Holford, que la description en a été donnée par M. Cokerell, qu'il a été vu par tous les visiteurs de l'Exposition de Burlington et que lui-même peut aller à la Bibliothèque nationale en examiner la reproduction de deux pages, peut-être s'écriera-t-il : *Je l'avais bien dit : il existe un double des Grandes Heures d'Anne de Bretagne* !

« Moi aussi, comme M. de Mély, mais pour d'autres motifs, j'admets donc qu'il a été fait au moins deux exemplaires des mêmes *Grandes Heures*, le premier qui fut destiné à la reine Anne de Bretagne, le second qui, sorti de France au XVI[e] siècle, devint la propriété du cardinal Cristoph von Madruzzi, et dont une notable portion appartient au major G. L. Holford. »

On ne saurait nier que M. L. Delisle admette ici la date de 1501 inscrite dans le ms. même des *Heures d'Anne de Bretagne*, alors que celle de 1507 ne semblait pas jusqu'alors discutable. Comment en effet la récuser ?

S'il ne parle ni des « *Petites Heures* », ni de l'*usage de Rome*, ni de Л, ni de Demersau, c'est assurément qu'il n'a rien à leur objecter, car tous mes arguments sont passés au crible du plus minutieux examen. Mais, je m'étonne de trouver imprimé là : « qu'il est étrange de voir M. de Mély admettre que chaque mandat concerne le même artiste et le même travail », quand au contraire mon étude n'avait eu qu'un but, prouver qu'il existait *nécessairement* deux exemplaires d'*Heures* identiques, payées à Bourdichon, et que les lignes qui me sont empruntées disent textuellement : « Le manuscrit de la Bibliothèque nationale cesse ainsi d'être unique ». Et ce mot *unique*, quoi qu'on dise, quoi qu'on argumente, quoi qu'on cherche à en étendre le sens, lorsqu'un bibliographe comme L. Delisle écrit d'un manuscrit qu'il est *unique*, cela signifie clairement qu'il n'y a qu'*un* manuscrit comme celui-là. Quand un joaillier dit que le *Koh i nor* est *unique*, il affirme qu'il n'y a qu'*un* diamant comme celui-là.

Mais j'avoue ne pas comprendre comment L. Delisle en arrive à l'identification des deux mandats de 1507 et de 1517.

Il écrit : « On va voir que les deux mandats se rapportent à un seul et même exemplaire ». On attend alors une preuve indiscutable. « Voilà, dit-il, *selon moi,* ce qui est arrivé : Anne de Bretagne a commandé un livre à Bourdichon, *lui recommandant de ne rien épargner* ; le travail *dut* être achevé vers 1508 ; la reine *fit préparer* un mandat ; *il ne fut pas vérifié* par les généraux des finances ; la somme due à Bourdichon *resta en souffrance* ; François Ier *fit réordonnancer* la somme due à Bourdichon pour travaux exécutés *avant* son avènement. »

Plus que jamais nous sommes en pleine hypothèse. Est-il une seule des affirmations soulignées qu'il soit possible d'étayer d'un document ?

Comment savoir si Anne de Bretagne recommanda à Bourdichon de ne rien épargner ? Où lit-on que Bourdichon, fier de la commande, conçut le projet d'un livre d'un genre absolument nouveau ? Nous ignorons absolument si Bourdichon fut fier de la commande ; mais nous pouvons affirmer que loin d'être nouveau, le genre était depuis longtemps connu dans les Flandres. On en peut citer entre tant d'autres, l'admirable livre d'*Heures* de Philippe de Clèves, signé de Jérôme Bosch, au milieu du xve siècle, appartenant au duc d'Arenberg, que nous avons étudié plus haut (p. 257).

Assurément le prix de 600 écus d'or indique *un livre superbe,* mais « unique », c'est autre chose. Vraiment a-t-on donc oublié d'autres *Comptes* ? Leroux de Lincy, dans *Paris et ses historiens* (p. 463), ne nous apprend-il pas que Philippe le Hardi paya à Jacques Raponde, « six cents écus d'or, une bible escripte en françoys de lettres de forme, très bien historiée dedans et dehors » ; qu'il fit verser au même « 500 écus d'or pour une *Légende dorée* ». Et nous sommes là plus d'un siècle en avance, alors que le pouvoir de l'argent était encore beaucoup plus considérable.

La coïncidence des écritures administratives aurait dû, dit-il, me frapper. Mais justement « une écriture administrative » ne doit nullement nous arrêter. Dans deux cents ans, pourra-t-on affirmer qu'il

s'agit forcément, dans un acte de nos jours, d'une même pièce de terre, parce que l'écriture administrative de l'enregistrement parlera d'un prix identique, d'une même contenance, dans le même pays? Et nos successeurs ne seront-ils pas tenus à beaucoup plus de prudence encore, si l'acquéreur n'est pas le même? Ce qui est ici le cas. Rien au contraire ici ne coïncide : dans le mandat de 1507, donné par M. Rosenthal à la Bibliothèque nationale, qu'on veut appliquer aux *Heures d'Anne de Bretagne, quatre lignes* brèves, sans aucune description ; dans le mandat de 1518, *dix-huit lignes* très détaillées. Mais ce qu'il est indispensable de mettre surtout bien en évidence, ce sont les deux mots si importants que L. Delisle *oublie* d'imprimer. Il ne parle en effet que des travaux exécutés *avant* l'avènement de François Ier ; c'est sur ce mot qu'il s'appuie ; il ne parle pas de ce qui suit : « *et depuis* et mesmement pour le récompenser « de parties de ses peines et frais qu'il a faits et soufferts, tant pour « l'escripture d'une grandes Heures en parchemin, dont il a fait don « et présent au dit sire, et... pour lesquelles hystorier et enrichir, « il a vacqué espace de plus de quatre ans entiers. » Ce *depuis* est pourtant capital. *Avant* l'avènement du Roi, Bourdichon a fait de somptueux ouvrages, dit le mandat ; Delisle ne s'attache qu'à ceux-là. *Depuis,* par exemple, il a fait les *Grandes Heures,* auxquelles il a travaillé plus de quatre ans entiers. Il n'y a pas d'ambiguïté ; tous les termes sont pesés ; pourquoi passer ces deux mots sous silence? En 1518, Bourdichon avait travaillé plus de quatre ans à ces *Heures* : elles avaient donc été commencées vers 1513 ; ce n'étaient donc par conséquent pas celles qui, terminées vers 1507, avaient été *remises* vers 1508, à Anne de Bretagne. Car si l'artiste a pu en faire don au Roi, c'est donc qu'il les aurait conservées ; alors, Anne de Bretagne ne les avait pas *reçues*. Pourquoi est-il déclaré alors dans le mandement de 1507, d'Anne de Bretagne, que ces *Heures* étaient « pour nostre usaige et service ». Le mandat de 1507 est catégorique, en effet.

Et puis Bourdichon aurait-il vraiment fait don et présent à François Ier, d'un manuscrit qui portait en tête et à la fin, les por-

traits, armes, chiffres de Louis XII et d'Anne de Bretagne, quand il lui eût suffi de changer trois feuillets pour en faire pour le Roi, un volume absolument nouveau et personnel ?

Le mandat répond enfin à une question que se pose L. Delisle : « Qui d'ailleurs peut évaluer, se demande-t-il, quel temps à l'époque de Louis XII était nécessaire pour mener à bonne fin un manuscrit comme le livre d'*Heures d'Anne de Bretagne* ? » Le document nous le dit : « plus de quatre ans entiers ».



Fig. 275. — *L'Annonciation aux bergers.* Miniature des *Heures* du Colonel Holford.

Mais L. Delisle, oubliant tout à coup qu'il discute pour un exemplaire *unique*, brusquement et sans transition écrit : « Moi aussi, comme M. de Mély, mais pour d'autres motifs, j'admets qu'il a été fait au moins deux exemplaires des mêmes *Grandes Heures* ».

Et aussitôt il cite les *Heures* du colonel Holford (fig. 275) qui furent exposées au Burlington Club et qu'il eut la bonne fortune de mettre sous les yeux de l'Académie, en attirant l'attention sur les rapports étroits qui les rattachaient aux *Heures d'Anne de Bretagne*.

Ainsi, il trouve là un double des *Heures* de la Bibliothèque nationale, il le fait connaître, alors que dans les lignes précédentes, il combat mon hypothèse d'un second exemplaire. Le manuscrit fr. 9474 cesse donc d'être « unique ».

Dans cette discussion scientifique il importe de constater une imprécision qui vient singulièrement embrouiller la question.

Pour les uns, *Heures d'Anne de Bretagne* signifient toujours et uniquement le ms. lat. 9474 de la Bibliothèque nationale ; pour les autres, c'est un terme général qu'on applique, suivant les besoins du moment, tantôt à des manuscrits similaires, tantôt au manuscrit seul de la Bibliothèque nationale.

Or, je n'ai jamais avancé qu'il y eut deux volumes d'*Heures d'Anne de Bretagne* (ms. fr. 9474), mais qu'il y avait au moins un autre manuscrit similaire : L. Delisle discute mais signale immédiatement le manuscrit du colonel Holford. Aujourd'hui, on peut ajouter que ce n'est plus un, ni deux, ni quatre, mais déjà sept, très proches parents qui sont venus à la lumière, dont l'avenir nous fera peut-être connaître les mandements, comme ils vont nous permettre d'ajouter aux noms de Jean Poyet, de Demersau, les noms d'autres artistes inscrits par eux-mêmes sur quelques-uns des volumes de cette série, qui vont porter les noms d'*Heures d'Holford*, de *la Princesse de Croÿ*, de *Rothschild*, de *Cumberland*, du *British Museum*, *Branicki*. Et à ces exemplaires on doit ajouter non seulement les *Heures* qui font l'objet du mandement de 1518, mais encore un *Livre d'Heures*, le n° 95 de la Bibliothèque des Cordeliers de Lyon que nous trouvons ainsi décrit dans un inventaire de 1790 :

« Livre de prières de la reine de France Anne de Bretagne, sur vélin, m[aroquin] bleu, d[oré] s[ur] t[ranches], vignettes, figures, in-f° [1]. »

Bien que cette description soit suivie de : « Bibliothèque nationale ? », il m'a été impossible de le retrouver rue de Richelieu.

Faudrait-il par hasard, bien que la reliure ne soit pas bleue mais plus foncée, appliquer alors cette mention à un délicat livre d'*Heures* paraissant de la fin du XVe siècle, mesurant 215 millimètres de hauteur sur 142 millimètres de largeur, que je viens d'examiner à Lyon, où l'aimable et savant Dr Birot me l'avait signalé dans la Biblio-

1. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de Lyon* [Départements, t. XXX], *Introduct.*, p. XIV.

thèque du Chapitre[1]. C'est à son extrême obligeance que je dois toute une série d'excellentes photographies[2], au milieu desquelles je choisis cette *Bethsabée* charmante (fig. 276), parce que suivant M. Em. Mâle (voir p. 307) Bourdichon aurait été le premier à la représenter ; elle pose en effet un problème des plus intéressants.

Fig. 276. — *Bethsabée au bain.* Miniature d'un *Livre d'Heures* de la bibliothèque du chapitre de Lyon, signée b, sur une pierre au bord de l'eau. (Bibliothèque municipale de Lyon.)

Sur une pierre cubique, qui est au bord de la rivière, à peu près au milieu, on peut voir le monogramme b. Je l'ai à mon retour de Lyon signalé aux Antiquaires le 13 février 1913, et c'est en attirant l'attention du comte Durrieu sur cette marque, qu'il a eu la bonne fortune de découvrir la même lettre dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale, qu'il a signalé à l'Aca-

1. Ce volume vient, avec les autres mss. du Chapitre, d'entrer à la Bibliothèque municipale de Lyon (Décembre 1912).

2. Le ms. comprend douze grandes pages enluminées mesurant 215 millimètres de hauteur sur 13 de largeur.

démie le 28 février 1913, en parlant de Bourdichon ou tout au moins de son atelier. Pour moi je me borne à constater la présence de cette lettre dans une miniature qu'on peut sans hésitation tout au moins, regarder comme de l'école de Touraine. Bien qu'on trouve au bas de plusieurs pages un écu d'azur au chevron d'or, accosté de trois croizettes d'or, deux en chef, une en pointe, chargé d'un chef de gueules, chargé de trois besants d'or, qui ne saurait par conséquent tenir en rien à Anne de Bretagne, il faut se souvenir qu'il pourrait parfaitement avoir servi à la Reine, lors d'un de ses voyages à Lyon, d'où sa désignation dans la suite, en rappelant les séjours à Lyon de Bourdichon, que nous allons préciser dans un instant.

Mais ce sont encore là pures hypothèses, à mentionner par exemple, comme aussi le rapprochement à faire entre cette *Bethsabée* et celle que m'a signalée M. Seymour de Ricci dans un manuscrit du comte de Loisne, reproduit dans le *Catalogue de la Collection Kahn* (t. I, n° 72). Mais si cette dernière est comme finesse d'exécution bien supérieure à celle de Lyon, par contre, celle-ci est beaucoup plus savante, beaucoup plus largement traitée, beaucoup mieux composée, me paraissant ainsi réellement un original digne vraiment du pinceau d'un Aman Jean.

On a cru un moment devoir parler à propos des *Heures d'Anne de Bretagne*, des *Heures de Blairs* (Écosse), aux armes de la reine Anne ; elles sont d'une tout autre époque. Elles furent attribuées à la reine Anne de Bretagne d'après une inscription tracée au XVIIe siècle par le bibliothécaire du comte de Béthune (voir p. 226). C'est simplement une partie d'un manuscrit exécuté pour Louis d'Amboise et Marie de Rieux, aujourd'hui en trois fragments : celui-ci, le second qui est à la bibliothèque de Tours (ms. 217) et le troisième à la Bibliothèque nationale (ms. lat. 1170). Il n'y a donc pas lieu de s'en préoccuper.

Que deviennent alors, dans cette suite imposante, « les œuvres de jeunesse et de plein de la vie de Bourdichon, dont le talent est identifiable avec tant de précision », nous a-t-on dit ?

Je crois qu'il faut répéter aujourd'hui ce qu'un sage imprimait en 1868 : « En résumé, nous ne savons pas grand'chose de Bourdichon ». Heureusement l'avenir appartient aux travailleurs.

Mais si le talent de l'artiste tourangeau nous demeure encore bien difficile à distinguer, les documents nous ont conservé quelques renseignements sur ses travaux.

Dans les *Archives de l'art français* (t. IV, p. 1-23), Montaiglon résumait dès 1855, tout ce qu'on savait à cette date sur Jehan Bourdichon. Depuis, quelques nouveaux détails sont venus s'ajouter à sa biographie. Il naît en 1457, puisqu'en 1513, il a cinquante-six ans ; à 21 ans il est au service de Louis XI ; il peint en 1478 un tabernacle pour le Plessis-lès-Tours ; en 1480 il exécute le *Plan de Caudebec,* il peint une statue de saint Martin, un manuscrit appelé le *Papaliste* ; en 1481, il travaille au Plessis-lès-Tours, il peint des miniatures, plusieurs grands tableaux et cinquante grands rouleaux. Vers 1482, il peint une belle miniature pour le comte Charles d'Angoulesme ; en 1484, nommé peintre du Roi, il exécute pour l'Ordre du Saint-Esprit quarante tableaux, il peint également des sièges. En 1490, le 7 mars, lors de la première entrée de Charles VIII à Lyon, on trouve Bourdichon associé au peintre Lyonnais Pierre de Paix dit d'Aubenas, dans un document où sont décrits les étendards et les bannières commandés par Charles VIII. A cette même époque il est payé pour des patrons d'habits de guerre, des statues, un triptyque de l'*Adoration des Mages* accompagné sur les volets de *l'Annonciation* et de *la Nativité,* un *Saint Christophe,* une *Notre-Dame,* le modèle des monnaies de Nantes, une *Vue de Nantes,* une *Madeleine,* un *Saint Michel,* les portraits du Roi, de la Reine, de Mademoiselle de Tarante, du Frère Jehan Bourgeois, un tableau représentant *la Mort dans un cimetière.* En 1491, il termine un manuscrit, la *Vigile des Morts* ; en 1492, il exécute des enluminures pour le Roi et la Reine, en 1494, il peint une image de Notre-Dame. A cette date nous allons le revoir à Lyon où il travaille avec Jehan Prevost pour Charles VIII, qui est venu à Lyon avec toute sa cour au solennel

tournoi où il annoncera l'expédition d'Italie. Il peint avec Jehan Prevost des fleurs de lis d'or sur les bannières de la « Nef ordonnée pour le port de la personne de Monseigneur d'Orléans, lieutenant général du roy en l'armée qu'il envoye au recouvrement du royaume de Naples ». Ce Jehan Prevost signait en dessinant sur la lettre J le profil d'une tête d'homme[1]. Comme Jehan Prevost travaillait avec Perréal, certainement Bourdichon fut mis en rapport à ce moment avec le grand artiste. Nous les retrouverons d'ailleurs ensemble dans un document de 1509, où les dépenses « de la mulle de Jehan Bourdichon et du cheval de Jehan de Paris, paintre » sont réglées.

Serait-ce d'un de ces séjours à Lyon que daterait le volume de prières des Cordeliers de Lyon, dont il a été question un peu plus haut (fig. 276)?



Cliché Mély

FIG. 277. — *Saint François de Paule.* Gravure d'après le tableau de Bourdichon, envoyé par Louis XII, au pape Léon X, en 1513.

En 1499, en décembre, il est payé de ses gages de peintre du Roi. C'est vers cette époque probablement que Louis XII ordonna au Grand-Trésorier de verser à Jean Bourdichon trois cents livres tournois à l'occasion du mariage de la fille de l'artiste ; en 1508, nous avons le mandat des *Grandes Heures* et la quittance d'étendards. En 1511 il peint les étendards des Cent Suisses. En 1513, il exécute deux portraits de saint François de Paule, dont l'un fut envoyé à Léon X par le roi François Ier, lorsqu'il poursuivait sa canonisation : c'est celui

1. Rondot (Natalis), *Les Peintres de Lyon*, p. 461.

qui se voyait au XVIIe siècle au Vatican et que Masne a gravé en 1644 (fig. 277). J'ai vainement jusqu'ici tenté de le retrouver, car ainsi authentiqué, il nous ferait connaître, sans doute possible, une œuvre certaine de Bourdichon.

Mais cette gravure, si proche vraiment du *Saint Joseph* des *Heures d'Anne de Bretagne*, nous prouve que dans les pages du manuscrit fr. 9474 de la Bibl. nat. il y avait très probablement des miniatures de la main du grand artiste ; seulement, par exemple, dans la partie qui suit la date de 1501. L'autre portrait, d'abord mis dans le Cabinet du Roi, était en 1671 conservé dans la famille de MM. de Vic[1].

En 1516, il peint le portrait de François Ier ; en 1518, nous avons le mandement d'un volume des *Grandes Heures* (voir p. 312) ; en 1519, nous trouvons un don de 400 livres par le Roi à son peintre ; en 1520 il reçoit mil soixante-six livres dix sols huit deniers tournois, pour avoir peint un *Saint Michel* et fait le patron des tentes et pavillons pour l'Entrevue du Camp du Drap d'Or (juin 1520)[2]. En 1521, il était mort, puisqu'à cette date on parle de sa veuve ; il avait ainsi été au service des rois de France pendant plus de quarante-deux ans.

Je ne me suis pas arrêté aux *Heures d'Holford* que je signalais à l'instant (fig. 275), parce que pendant les courts instants que je les eues dans les mains je n'y ai découvert aucun renseignement.

Bien que les *Heures de Cumberland* ne nous en aient pas fourni jusqu'ici davantage, elles sont d'un art tellement supérieur, que j'ai tenu à donner ici les superbes photographies que S. A. R. Mgr le duc de Cumberland a bien voulu m'adresser en m'autorisant à les reproduire. Qu'Il daigne trouver ici l'expression de ma respectueuse reconnaissance[3].

1. *Les Figures et l'abrégé de la vie, de la mort et des miracles de Saint François de Paule*, par Fr. Ant. Dondé, Paris, Muguet, 1671, in-fo.

2. Entre Guines et Ardres. Dans son *Henri VIII*, Shakespeare décrit par la bouche du duc de Norfolk les merveilles du Camp du Drap d'Or. Si on en voit une représentation sommaire sculptée à Rouen, Holbein, dans son tableau, s'est beaucoup plus attaché aux détails dont on trouve une minutieuse description dans l'*Almanach historique de Picardie*, années 1785, 1786, 1787.

3. Je veux aussi remercier bien vivement mon si aimable confrère M. Paul Vitry, conservateur

Mon savant confrère M. P. Vitry en les communiquant aux Antiquaires le 16 février 1910, les accompagna d'un commentaire très complet, qu'il suffira de résumer, en y ajoutant simplement quelques nouveaux détails que, très aimablement, M. Buck, bibliothécaire de Son Altesse Royale a pris la peine de m'envoyer.

Le Prince, qui possède le manuscrit en son château de Gmunden (Autriche), est l'héritier des rois électeurs de Hanovre et de leur Trésor[1]. C'est l'un d'eux, probablement Georges II, roi d'Angleterre et électeur de Hanovre, qui l'acquit et le donna au XVIIIe s. à sa bibliothèque de Hanovre. Sur l'écrin qui le renferme on lit en effet : *Donum regium*, 1740.

Une note manuscrite, en anglais, signée Georges Wade, sur le dernier feuillet de parchemin, indique que le manuscrit a été acheté à Mons, en 1723, aux héritiers de Charles Benoit Desmanet qui disait le tenir de ses ancêtres. D'après une ancienne tradition de famille, il provenait de la bibliothèque de Henri VIII d'Angleterre qui l'aurait reçu de Charles-Quint.

Une autre note plus récente, sur papier, relate que le Dr L. Tross, l'attribua à Memling, le croyant exécuté vers 1440 pour Philippe-le-Bon; on y lit aussi l'opinion du Professeur Waagen, qui le déclare ouvrage français, des environs de 1500.

Les miniatures reproduites ici montrent trois courants artistiques. Un nettement français, les *Mois de janvier* (pl. XXI) et *de mai* surtout (pl. XXII) si proche parent de la miniature du *Virgile* de Dijon (fig. 206), ainsi que l'*Adoration des Mages* (pl. XXV); un autre très italien, l'*Annonciation* (pl. XXIV); enfin un très flamand, la *Sainte Famille* (pl. XXIII), car cette dernière page doit être rapprochée de la *Circoncision* (fig. 290) des *Heures de la princesse de Croÿ*, signée IAN ROME ANO MDV; mais la figure jeune, enfantine et charmante du

du Musée du Louvre, qui ayant également reçu l'autorisation de les publier, m'a permis, avec la plus extrême bonne grâce, de les donner le premier dans mon livre. Voir sa communication aux *Antiquaires de France, Bulletin*, 1910, p. 175.

1. Publié par le Dr W.-A. Neumann, *Der reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Luneburg*. Wien, Holder, 1891, in-fo.

Petit Jésus, nous engage à reporter l'ensemble, un peu plus tard, vers 1515-1520.

Comme M. P. Vitry, je crois qu'il faut rattacher cette œuvre admirable à l'atelier de Bourdichon; comme lui aussi, je la daterais des dernières années de la vie de l'artiste († 1521); comme lui encore, le nom de Henri VIII et l'Entrevue du Camp du Drap d'Or, me font penser au peintre du roi François Ier, que nous venons de voir travailler (p. 334) à la décoration du Camp du Drap d'Or (1520). Mais en plus je rappellerais le fameux mandement de 1518, pour payement de 600 écus d'or à Bourdichon, qui venait de terminer un *Livre d'Heures* auquel il avait travaillé quatre ans entiers.

Voici d'après M. H. Buck, les détails bibliographiques qui doivent tout particulièrement nous intéresser.

Le manuscrit comprend 200 feuillets de 0m,225 sur 0m,182, à 17 lignes; entre les fos 71 et 72, 73 et 74 il manque deux fos de texte.

C'est un volume d'*Heures de la Vierge*, à l'usage de Rome (cf. p. 321) comme le témoignent l'Hymne des Matines : *Quem terra, ponthus, ethera*, l'Antiph. après les Psaumes : *Sicut mirra electa*, l'Antiph. des Laudes : *Viderunt eam filie*.

Il est d'origine française, car dans les prières des fos 194 v° à 199, on lit :

« S'ensuivent plusieurs dévotes louenges, peticions, oroisons et requestes que à toute personne ayant entendement sont nécessaires à dire à Notre Seigneur Jesus Crist. Et premièrement quant on se liève.

— Quant on yst hors de sa maison.

— Quant vous entrerez en l'église dittes :

— Quant vous serez devant le crucifix.

— Quant le prestre se tourne dittes :

Mais les prières elles-mêmes sont en latin.

D'ailleurs L. Delisle affirmait reconnaître dans l'écriture du texte, des caractères identiques à ceux du *Livre d'Heures d'Anne de Bretagne*.

Il comprend avec le *Calendrier* 56 miniatures. 14 grandes qui sont :

L'Arrestation du Christ sur le Golgotha (f° 13).

L'Annonciation (f° 30 v°), (pl. XXIV).

La Visitation (f° 40 v°).

La Nativité (f° 51 v°).

L'Annonciation aux bergers (f° 56 v°).

L'Adoration des Mages (f° 61 v°), (pl. XXV).

La Présentation au Temple (f° 65 v°).

Le Massacre des Innocents (f° 69 v°).

Le Seigneur portant sa croix (f° 94 v°).

La Pentecôte (f° 101 v°).

David donnant une lettre à Urie (f° 108 v°).

Job et ses amis (f° 127 v°).

La Messe de saint Grégoire (f° 168).

Saint Jérôme (f° 170).

Les autres sont moins importantes mais cependant comme on en peut juger par les planches XXI, XXII et XXIII, d'un intérêt tout aussi grand.

C'est d'abord le *Calendrier*.

Voici *Janvier* (pl. XXI).

Février : Une chambre ; le maître de la maison se chauffe près de la cheminée ; la table est servie ; un domestique apporte deux cruches.

Mars : Les vignerons taillent la vigne.

Avril : Un jeune homme et une jeune fille dans un jardin. La jeune fille, à genoux dans l'herbe, tresse une couronne de fleurs ; le jeune homme, debout, tient dans chaque main un bouquet.

Mai : Un jeune homme et une jeune fille, se tenant par la main, accompagnés de deux petits chiens se promènent dans un bois (pl. XXII).

Juin : Les Faucheurs.

Juillet : Les ouvriers coupent le blé.

Août : Rentrée de la moisson ; les ouvriers battent à la grange.

Septembre : La Vendange.

Octobre : Le Labourage; les Semailles.

Novembre : La Glandée.

Décembre : On tue le porc.

Chaque page du *Calendrier* est encadrée des saints les plus importants du mois : en bas les signes du Zodiaque. Ensuite vient le texte des prières, très richement enluminé. Nous voyons en haut du f° 7 *Saint Jean l'Évangéliste*, et en bas *le Martyre de saint Jean* ;

f° 9, en haut, *Saint Luc* ; en bas, l'*Annonciation* ;

f° 10 v°, en haut, *Saint Mathieu* ; en bas *la Rencontre des Mages se dirigeant vers Bethléem* ;

f° 12, en haut, *Saint Marc* ; en bas, *l'Apparition du Christ aux Apôtres* ;

f° 21 v°, *la Sainte Famille* (pl. XXIII) ;

f° 26, en haut, *la Déposition de Croix* ; en bas, *la Descente de Croix* ;

f° 134 v°, en haut, *le Mauvais Riche à table et Lazare* ; en bas, *Lazare dans le sein de Dieu*, et *le Mauvais Riche en enfer* ;

f° 171, en haut, *la Trinité dans les Nuages* ;

f° 172, en haut, *Saint Michel terrassant le démon* ; en bas, *l'Enfer avec ses diables* ;

f° 173, en haut, *le Baptême du Christ* ; en bas, *la Prédication de saint Jean-Baptiste* ;

f° 174, en haut, *Saint Jean l'Évangéliste descendant dans la fosse* ; en bas, *Saint Jean et le dragon à sept têtes* ;

f° 175, en haut, *Saint Jean et saint Paul confondant Simon volant* ; en bas, leur *Martyre* ;

f° 176, en haut, *Saint Jacques et le Démoniaque* ; en bas, *le Martyre de saint Jacques* ;

f° 177, en haut, *Saint Philippe chassant les diables* ; en bas, *Saint Philippe baptisant* ;

f° 178, en haut, *Saint Christophe abandonnant son maître* ; en bas, *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus sur son épaule* ;

f° 179, en haut, *Saint Sébastien percé de flèches* ; en bas, *on le jette mort dans un puits* ;

f° 180 v°, en haut, *Saint Claude ressuscitant un mort*; en bas, *les fidèles prient devant les reliques du saint*;

f° 181 v°, en haut, *Saint Adrien martyrisé devant sa femme Nathalie*; en bas, *Saint Adrien dans sa prison*;

f° 182 v°, en haut, *Saint Nicolas et les trois enfants*; en bas, *Saint Nicolas prêchant*;

f° 183 v°, en haut, *la Tentation de saint Antoine*; en bas, *Saint Antoine dans un bois*;

f° 184 v°, en haut, *Saint François reçoit les stigmates*; en bas, *Saint François enlevé au Ciel*;

f° 185 v°, en haut, *Saint Antoine de Padoue et la mule*; en bas, *la Prédication de saint Antoine*;

f° 186 v°, en haut, *Sainte Anne instruisant la Vierge*; en bas, *Sainte Anne, saint Joachim conduisant la Vierge au Temple*;

f° 187 v°, en haut, *Sainte Marie Madeleine aux pieds du Christ*; en bas, *l'Ascension de sainte Madeleine*;

f° 188 v°, en haut, *Sainte Catherine rompant les raies de la roue*; en bas, *la Décapitation de sainte Catherine*;

f° 189 v°, en haut, *Sainte Marguerite gardant son troupeau*; en bas, *Sainte Marguerite dans la prison avec le dragon*;

f° 190 v°, en haut, *Sainte Barbe*, son père lui coupe la tête; en bas, *Sainte Barbe discute devant sa tour*;

f° 191 v°, en haut, *Sainte Marthe traînant le dragon hors de la caverne*; en bas, *Sainte Marthe catéchisant le peuple*;

f° 192 v°, en haut, *Groupe de tous les saints*; en bas, *Groupe de toutes les saintes*.

Telle est la description rapide de ce merveilleux volume. La bienveillance de S. A. R. Mgr le duc de Cumberland, me laisse espérer qu'un jour, il me sera possible de l'aller photographier tout entier et de faire ainsi connaître une des œuvres les plus belles de l'art français du commencement du XVIe siècle.

Les *Heures du British Museum* (ms. addit. 18855) ont été examinées par le savant M. J.-A. Herbert qui avec son amabilité habituelle a

bien voulu m'en envoyer non seulement la description, mais m'en faire parvenir les photographies.

Dans le *Calendrier*, parmi les saints inscrits en couleur bleue, qui indiquent les principales fêtes, il relève les noms de saint Gacien, au 2 mai : la Translation de saint Martin, au 4 juillet : saint Denis, au 9 octobre : saint Martin, au 11 novembre : saint Gacien, au 18 décembre : ce qui semble bien marquer un Calendrier de Tours.

A vrai dire le *Calendrier* n'a pas de décoration spéciale, mais des initiales d'or sur des carrés de couleur. M. J.-A. Herbert relève dès le début dans la première page, avec sa fine érudition, un emblème dont il m'envoie la photographie.

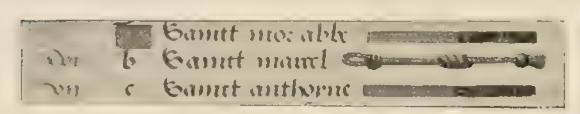


Fig. 278. — Détail de la première page du Calendrier des *Heures* du British Museum. (Ms. addit. 18855.)

Cela semble très caractéristique. Cette cordelière serait-elle la marque du peintre ? En tous cas il faut le signaler soigneusement (fig. 278).

Les miniatures, dans une architecture fort lourde, au nombre de seize, sont les suivantes :

1) *Saint Jean* (f° 7 v°).
2) *Saint Luc* (f° 9 v°).
3) *Saint Mathieu* (f° 11 v°).
4) *Saint Marc* (f° 13 v°).
5) *La Visitation* (f° 23 v°).
6) *La Pentecôte* (f° 32 v°), (pl. XXVI).
7) *La Nativité* (f° 34 v°).
8) *L'Annonciation aux bergers* (f° 38 v°).
9) *L'Adoration des Mages* (f° 42 v°).
10) *La Fuite en Égypte* (f° 50 v°).
11) *David et Bethsabée* (f° 62 v°).
12) *Job* (f° 77 v°).

13) *Saint Pierre et saint Paul* (f° 100 v°).
14) *Saint Sébastien* (f° 102 v°).
15) *Sainte Catherine* (f° 104 v°).
16) *Sainte Barbe* (f° 106 v°).

Comme on peut en juger par *la Pentecôte* (pl. XXVI), par *la Fuite en Égypte* (fig. 279), les miniatures sont loin, très loin de ressembler à celles des *Heures d'Anne de Bretagne*, des *Heures Rothschild* dont nous dirons un mot un peu plus loin (pl. XXVII). Elles sont beaucoup moins bonnes que celles des *Heures d'Holford*; enfin elles ne sauraient être comparées aux *Heures de Cumberland*. Mais comme on a dit qu'elles appartenaient à la même série, il était nécessaire de les examiner. Leurs détails les reportent aux environs de 1530; elles nous montrent ainsi l'école de Tours dont nous venons d'admirer les productions exquises à la fin du XVe siècle, dans ses derniers efforts pour lutter contre la décadence.



Fig. 279. — *La Fuite en Égypte.* Miniature des *Heures du British Museum.* (Ms. addit., 18855.)

1502. L'examen, le rapprochement des différents manuscrits enluminés, sortis des ateliers de Tours, qu'on devait rapprocher des *Heures d'Anne de Bretagne* datées de 1501, mais dont la première partie semble cependant antérieure à 1499, nous ont entraînés jusqu'à l'extrême limite que nous nous sommes assignée dans ce volume. Il nous faut alors maintenant revenir en arrière et reprendre notre étude presque au début du XVIe siècle. L'année 1502 nous apporte en effet l'œuvre remarquable signée de trois habiles miniaturistes dont les noms sont connus d'ailleurs d'autre part par des documents d'archives.

Le cardinal Georges d'Amboise, archevêque de Rouen (1493), premier ministre de Louis XII, lieutenant général de Normandie (1494), légat du Pape (1498), mort aux Célestins de Lyon le 25 mai

1510, au retour d'une expédition à Gênes, fut un des prélats les plus fastueux de son époque.

Pour décorer le somptueux château de Gaillon qu'il construisit au début du XVIe siècle, il fit appel à de nombreux artistes. Les comptes de la construction publiés par A. Deville[1], nous font connaître quarante peintres, huit sculpteurs, cinq verriers, trois orfèvres, douze écrivains, six enlumineurs, qu'il eut à sa solde de 1501 à 1509.

Dans le *Cabinet des manuscrits* (t. I, p. 245), L. Delisle a longuement examiné les catalogues de la bibliothèque du cardinal, à Rouen et à Gaillon. Il y eut trois inventaires : un non daté, qui pourrait être de 1502, un de 1508, un de 1550. Je n'ai pas à rechercher pour quel motif, ou par suite de quelle confusion, L. Delisle, reproduisant les catalogues publiés par Deville, après avoir annoncé qu'il allait se servir uniquement du deuxième, le plus complet, celui de 1508, imprime au contraire les soixante et onze premiers articles seuls de l'inventaire de 1550, qui en comprend pourtant deux cent huit ; ceci importe peu à notre étude. L'éminent bibliographe n'en a pas moins retrouvé vingt-cinq volumes de la célèbre bibliothèque qu'il a pu identifier avec certitude, et quatorze qui sont fort probables[2]. Dans ces derniers, il faut comprendre le manuscrit fr. 54, de la Bibliothèque nationale, où il a pu lire dans un encadrement le mot ROTOMAGENSIS (f° 90), ce qui le lui fait attribuer à un enlumineur rouennais. Si à cette époque, il avait admis les signatures d'artistes, peut-être aurait-il songé à en rapprocher PONS A RO■ du f° 71 v°, que je croirais volontiers devoir lire PONS A RO[UEN]? Mais nous ne nous arrêterons pas à ce manuscrit ; c'est d'un autre qu'il s'agit, que L. Delisle a certainement connu, mais dont il n'a point eu l'occasion de parler.

Le manuscrit 1581 de la Bibliothèque Mazarine est un magnifique Flavius Josèphe, *Des Antiquités des Juifs*, en latin, dont le *Cata-*

1. *Comptes de dépenses de la construction du château de Gaillon (Documents inédits sur l'Histoire de France)*, Paris, 1850, in-4°.
2. *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 255.

logue général des manuscrits des bibliothèques publiques nous donne la description. Nous allons la résumer.

Manuscrit sur vélin de 399 feuillets : hauteur 362, largeur 317 millimètres. Écriture italienne du début du XVIe siècle. Riche ornementation. A chaque livre, grande peinture occupant la moitié de la page : le dessin est lourd, les couleurs fraîches ; quelques légendes en français. Autour des peintures, riches encadrements de deux styles différents : les uns sont évidemment l'œuvre d'un ouvrier italien, les autres, l'œuvre d'un artiste français de l'école de Fouquet. Le volume contient dix-huit peintures. L'origine du manuscrit est inconnue. Il ne renferme ni armoiries, ni nom de possesseur. Seulement, au f° 311, dans l'encadrement, la devise suivante : *Non confundas me, Domine, ab expectatione mea* (*Psalm.*, CXVIII, 116). En outre les armes suivantes ont été peintes plus tard aux feuillets 1, 311, 387 : d'azur à un chevron d'or, accompagné en chef de deux palmes, en pointe d'un mont du même, au-dessus un chapeau d'évêque, une mitre et une crosse. Ce sont les armoiries d'Henri Arnauld, frère du grand Arnauld, évêque d'Angers de 1649 à 1692.

Auguste Molinier, rédacteur de la notice, a parfaitement relevé tous les détails, mais sans les expliquer ; nous en pouvons néanmoins faire notre profit. Ils nous permettent en effet d'identifier immédiatement le manuscrit. La devise qu'il signale est bien connue : c'est celle de Georges d'Amboise. On la retrouve dans les manuscrits lat. 2070, 5891, 6391, 6568 de la Bibliothèque nationale. Elle est un peu modifiée dans le manuscrit fr. 54, dont nous parlions tout à l'heure : « *Deus meus, in te speravi non confundar* ». Chassant, dans son *Dictionnaire des devises*, donne plusieurs autres devises adoptées par le cardinal ; les voici, elles pourront servir à identifier d'autres manuscrits :

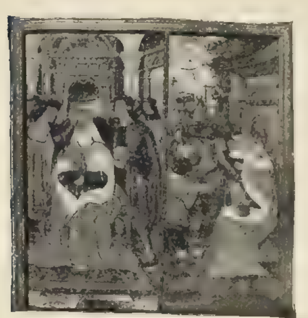
Nec me labor iste gravabit, à côté de deux clés en sautoir ;

Non dormit qui custodit, à côté d'une grue qui dort tenant une pierre dans sa patte levée ;

Per aspera purpurescit, avec une plante de safran ;

Transivimus per ignem et induxisti nos in refrigerium.

Dès la première inspection nous sommes donc certains que le volume vient de la bibliothèque de Gaillon, où, du reste nous trouvons dans l'inventaire de 1508 un Josèphe, *De Antiquitatibus Judeorum* (n° 29) ; dans l'inventaire de 1550, il est ainsi décrit : « Josephus, *De Antiquitatibus*, en parchemin, richement enluminé et hystorié, couvert de velours noir » (n° 71)[1].



Cliché Mély.

Fig. 280. — *Couronnement de Salomon — Salomon détruisant ses ennemis.* Miniature de Jean Pichore dans les *Antiquités Judaïques.* (Bibl. Mazarine, Paris, ms. 1581.)

D'ailleurs, notre très savant confrère le comte P. Durrieu n'a pas hésité, lui non plus, à le rendre à la bibliothèque du cardinal-légat[2]. Quant aux armoiries primitives, qui ont été grattées, et sur lesquelles furent repeintes celles d'Arnauld, elles devaient donc être celles du cardinal Georges d'Amboise : palé d'or et de gueules de six pièces. Mais il n'en est demeuré aucune trace.

A. Molinier constate fort justement que les encadrements sont de deux styles très différents : les uns italiens, on ne saurait y contredire ; mais on ne peut admettre que les autres soient de l'école de Fouquet. Ils sont incontestablement de l'école flamande, du style des artistes de Bruges qui ont enluminé les manuscrits de Louis de la Gruthuyse, entrés précisément vers cette époque dans la bibliothèque de Louis XII. Et nous n'ignorons pas l'influence flamande sur l'école rouennaise qui compta parmi ses membres, Guérard Louf, peintre-sculpteur en 1479, Laurens d'Ypres (1465), Paul Mosselman, Gillet du Chastel dit Flament, Hennequin d'Anvers, Guillaume Basset[3]. Mais occupons-nous des *histoires* enluminées qui décorent ce volume.

1. Deville, *Comptes de Gaillon*, p. 522.

2. Même, en l'identifiant dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de France* (1906, p. 236), M. Durrieu ajoutait : « En réalité, les miniatures sont l'œuvre d'un remarquable groupe d'artistes qui a travaillé en Normandie et en particulier à Rouen, au commencement du xvie siècle, et dont faisaient partie, avec un Parisien nommé Jean Pichore, les enlumineurs Jean Serpin, Étienne du Monstiers, Nicolas Hiesse (?) et Robert Boyvin. »

3. Laborde, *Preuves*, cxix.

Dans les *Comptes des dépenses de Gaillon,* la « mise pour les livres[1] » nous apprend que Jean Serpin, Jean Pichore de Paris, Nicolas Hiesse ou Husz, Étienne du Monstier et Robert Boyvin, travaillaient en 1501 aux enluminures des « livres que Monseigneur le Cardinal avait commandé faire ».

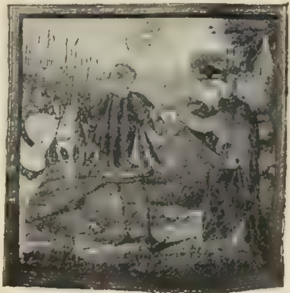
Examinons maintenant notre manuscrit ; constatons que si, effectivement, les encadrements sont de styles italien et ponentais, il y en a quelques-uns qui sont moitié l'un, moitié l'autre ; quant aux miniatures, au nombre de dix-huit, on y distingue aisément quatre mains différentes. Elles peuvent ainsi se classer :

a) Miniatures des f°s 1, 34, 71, 89, 130, 154, 228, 270.

b) 108, 178, 195, 211, 248, 311, 349.

c) 326.

d) 371, 387.



Cliché Mély

Fig. 281. — *Le Prophète Michée parlant à Josaphat.* Miniature de Jean Serpin dans les *Antiquités Judaïques.*
(Bibl. Mazarine, Paris, ms. 1581.)

Si maintenant nous relevons les inscriptions décoratives qu'on y peut lire, dans la miniature du f° 89 nous verrons au bord de la housse du cheval de droite :

CE FERA EN TOUT // VIVE LE ROY DE FRANCE ET TOUT // HONNEVR.

Au f° 154, dans la bordure du tapis sur lequel reposent les pieds de Salomon couronné et détruisant ses ennemis (fig. 280).

▨\NPISEVR LE TRES PVISSANT.

J'aurais voulu donner une photographie de cette inscription ; elle est *infaisable.* Trois fois je l'ai recommencée ; mais les caractères en bleu très pâle, presque effacés, sur le jaune de l'or brillant, se distinguent

1. Deville, *Op. cit.*, p. 437.

à peine à l'œil et ne donnent rien sur la plaque photographique[1].

Dans la miniature du f° 178 : « Comment le Prophète parla à Josaphat au retour de la guerre », dans l'herbe, devant les sabots du cheval, deux lettres : **Se** en noir sur le fond vert, assez difficiles à obtenir en photographie (fig. 281-282).



Cl. F. de Mely

Fig. 282. — *Se*, au-dessus du sabot du cheval : signature de Jean Serpin. Détail de la miniature précédente.

Dans la miniature du f° 371, dans la bande supérieure du trône sur lequel est assis Gaius : ꞆVHՈИ❀HVSZꝺИU (fig. 283-284).

Dans la miniature du f° 387, enfin, *en travers* des personnages, en lettres d'or : *Cassius, Fadus, Claudius*. Ces trois noms sont facilement identifiables puisque la miniature orne le chapitre : « Comment après la mort d'Agrippa, Claudius envoya Cassinus Longin pour succéder à Marsus, et comment Phadus, indigné du meurtre des Philadelphes, fit justice des chefs de la sédition. »

La première et la dernière des inscriptions s'expliquent tout naturellement. Mais comment expliquer les autres ? Serait-il très imprudent de proposer de lire dans la première : [JE]AN PISEVR, c'est-à-dire Jean Pichore, comme Bercheur, Bersuire, équivalent à Berchorius. Ce Jean Pichore, Pychore, Pinchore, le même d'après L. Delisle que Jean Pinchon, imprimeur-historieur à Paris de 1503 à 1520 est l'artiste qui enlumina les dessins faits par Jacques Platel pour les *Chants royaux* (Bibl. nat. ms. fr. 145) que la municipalité d'Amiens offrit en 1517 à Louise de Savoie, qui lors de sa visite, avait admiré les tableaux du Puy Notre Dame. On pourrait voir ensuite dans **Se** les deux premières lettres de Se[rpin] ? En trouvant sous une miniature du ms. fr. 403 de la Bibliothèque nationale HUGUES DE VI, L. Delisle n'a-t-il pas cru devoir présenter ce nom-là comme celui de Hugues de Vi[tonio] ? L'abréviation est ici absolument identique : VI pour Vitonio, **Se** pour Serpin.

1. Je veux remercier tout particulièrement l'Administrateur et les Conservateurs de la Bibliothèque Mazarine des facilités tout exceptionnelles qu'ils ont bien voulu m'accorder pour faire les photographies reproduites ici.

Et cette miniature présente cette particularité très intéressante, de nous montrer dans le fond, cachée au milieu des arbres dans un paysage très caractéristique, une petite maison *normande*, dont les pans de bois, les toits, la cheminée ne peuvent avoir été exécutés que par un artiste du pays. Un Normand ne peut s'y tromper.



Cliché Mély.

Fig. 283. — *Claudius envoie Cassinus succéder à Marsus.* Miniature de N. Husz dans *les Antiquités Judaïques*. (Bibl. Mazarine, Paris, ms. 1581.)

Si je propose dans la quatrième inscription de détacher les lettres centrales N ❀ HVSZD, c'est-à-dire N. HVSZ D [*elineavit*], je sais l'objection qui va tout de suite m'être faite : « De quel droit choisir ainsi des lettres, et laisser les autres de côté sans explication ? ».

Mon Dieu, ici, la chose me semble très simple. Nous savons que Nicolas Husz, très probablement de la famille des Husz, imprimeurs très connus de Lyon, dont le nom rappelle celui de la ville de Husz en Hongrie, a travaillé à cette époque avec Jean Pichore et Jean Serpin, pour Georges d'Amboise. Or nous trouvons ici précisément d'abord l'initiale de son prénom : N — détachée —, puis, un nom, HVSZ : c'est une présomption admissible, je pense. Si, après avoir lu le D, *delineavit*, je laisse de côté le reste de l'inscription, ce n'est pas que je suppose qu'elle ne signifie rien : simplement, *je ne la comprends pas* ; pas plus que bien d'autres qui demeurent encore inexplicables, — ce qui n'est pas une raison cependant pour dire qu'elles ne signifient rien. En tout cas, comme les deux premiers noms, Jean Pichore et Serpin, *isolés*, confirmés par des textes d'archives, paraissent indiscutables, le dernier, N. Husz, leur associé en 1502, pourrait avoir bien des chances d'être également authentique, puisque les noms de ces trois artistes sont unis



Cliché Mély.

Fig. 284. — Signature de N ❀ HVSZ. Détail de la miniature précédente.

dans les comptes de cette année-là. Dès lors on peut, d'après ces signatures, proposer, je crois, de reconnaître ici l'œuvre signée des trois miniaturistes employés en 1501-1502 par Georges d'Amboise : Jean Pichore, Jean Serpin et Nicolas Husz.

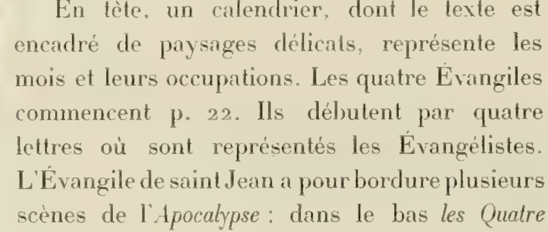
1505. Les *Heures de la Princesse de Croÿ* appartiennent aujourd'hui à Mgr le duc d'Arenberg.

Autrefois il en avait été question, mais on en avait perdu la trace. C'est en allant étudier l'admirable tête du *Laocoon*[1], une des merveilles du palais d'Arenberg, que je les ai retrouvées à Bruxelles.



Fig. 285. — La signature de IAN de ROME, avec la date ANO MDV, dans la *Circoncision*. Miniature des *Heures de la princesse de Croÿ*. Détail de la fig. 290 (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Elles portent dans le classement de la bibliothèque du Palais, le n° 48. C'est un volume relié en velours grenat, dont les feuillets mesurent 207 mm. de hauteur sur 150 mm. de largeur, l'écriture 105 sur 73.



En tête, un calendrier, dont le texte est encadré de paysages délicats, représente les mois et leurs occupations. Les quatre Évangiles commencent p. 22. Ils débutent par quatre lettres où sont représentés les Évangélistes. L'Évangile de saint Jean a pour bordure plusieurs scènes de l'*Apocalypse* : dans le bas *les Quatre Rois* galopent vers la mer : plus haut, la *Bête*, dragon rouge à deux pattes et à sept têtes s'élance vers la Vierge, qui, dans les nuages, implore le Père éternel en lui présentant son Fils. Cette jolie page, d'une finesse extrême, rappelle tout à fait le feuillet de droite du triptyque de Memling de l'hôpital Saint-Jean de Bruges. Au f° 2, les armoiries la maison de Croÿ, avec la devise : « Je soubstiendrai Croÿ ». Du f° 16 v° au f° 22 v°, les marges sont ornées de bijoux d'or ciselé, deux par page, qui semblent attachés au parchemin par

1. Mély (F. de), *La Tête du Laocoon d'Arenberg* [*Monuments Piot*, t. XVI]. Paris, Leroux, 1904, in-4°, av. 2 pl.

une épingle simulée. Viennent ensuite des fleurs incomparablement dessinées, une par page. Au f° 28 v°, les bijoux reprennent : au bas du f° 36 r°, est un A majuscule d'or, suspendu par un anneau à une épingle qui paraît traverser le vélin : au f° 39 v°, les écussons de France et d'Angleterre, surmontés d'une couronne ducale (peut-être York ?). A ce folio commence, dans les marges, une suite de petits oiseaux, toujours un par page, colombes, geais, paons aux couleurs invraisemblablement vivantes. Ensuite viennent les *Grilles,* ces animaux fantastiques aux corps de bêtes, aux pattes d'oiseaux, aux cous longs et minces surmontés d'une tête humaine ; puis, de nouveau, reviennent les fleurs ; puis, toute une suite d'instruments de musique qui commencent au f° 119 v°. Au f° 101, deux écussons peints au



Cliché Mély.

Fig. 286. — *Le Christ bénissant.* Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ.* (Bibl. de Mgr. le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

XVIIIe siècle, le premier de gueules à trois roses d'or à cinq pétales qui est Arenberg, le second d'or, à la bande échiquetée d'argent et de gueules qui est La Marck. Le bas du f° 104 v° est décoré de deux délicats profils d'homme et de femme se regardant, en camaïeu d'or sur fond brun très chaud ; dans le haut du médaillon on lit OER (fig. 287). Enfin, du f° 143 v° au f° 180, toutes les scènes de la *Danse macabre* sont représentées dans une suite de petits bijoux d'or d'une exquise finesse, qui semblent couverts d'émaux translucides.



Cliché Mély.

Fig. 287. — Médaillon dans les *Heures de la Princesse de Croÿ*, avec l'inscription OER. (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Seize miniatures hors texte forment la décoration du manuscrit. Aux f°s 1, le Christ bénissant (fig. 286) : 25, le Père éternel

soutenant son fils au-dessus duquel plane le Saint Esprit (fig. 293) : 27, l'Annonciation : 36, la Visitation (fig. 288) : 59, la Nativité (fig. 289) : 64, la Fuite en Égypte (fig. 291) : 69, la Circoncision (fig. 290) : 80, la Mort de la Vierge (fig. 292) : 86, l'Enfance du Seigneur : 94, l'Assomption : 101, la Crucifixion : 111, la Messe de saint Grégoire : 119, Bethsabée au bain : 142, la Mort du Juste : 181, une Pieta (fig. 294) : 195, la Trinité.



Fig. 288. — *La Visitation.* Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ.* (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Il n'est pas utile de se préoccuper de la place des miniatures, de leurs rapports avec le manuscrit lui-même, de les comparer à la décoration des pages écrites. Elles sont en effet toutes étrangères au volume, toutes découpées dans d'autres manuscrits, rapportées et collées la plupart sur des feuilles de papier, entourées de charmants encadrements postérieurs pour les unifier de taille, mais qui eux-mêmes n'ont qu'un vague rapport avec la facture des miniatures. Celles qui ont les plus petits personnages comme la *Messe de saint Grégoire* et *Mort du Juste* sont les plus grandes, elles n'ont pas eu besoin d'encadrement ; celles qui ont des personnages plus gros proviennent certainement d'un *Livre d'Heures* de plus grand format, dans lequel elles occupaient une place moins prépondérante, dans un encadrement plus important. Elles sont dans un entourage rapporté.



Fig. 289. — *La Nativité.* Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ.* (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

C'est ce que fit Bossozel, lorsqu'il se servit des bois de Jean

Trechel, gravés en 1493 pour l'édition du *Térence*. Comme sa justification était de 140 mm. au lieu de 120, il adjoignit à droite et à gauche, aux vieilles planches, des petits bois étroits 15 mm. représentant des maisons [1].

De mains aussi différentes qu'impossibles à rapprocher, elles peuvent être classées en cinq catégories très nettes.

Les unes sont essentiellement flamandes et encore archaïsantes : le *Christ bénissant* (fig. 286), si proche parent du *Christ* de Quentin Matsys du Musée du Louvre et si différent du *Christ* si français de Fouquet des *Heures de Laval* dont nous parlerons plus loin, *Dieu le Père soutenant son Fils* (fig. 293) que nous retrouvons identique dans le tableau n° 33 du Musée de Lille, attribué à Jean Bellegambe, avec les armoiries de Jacques Coëne, et la *Trinité* ; elles sont placées dans un encadrement rapporté. D'une autre main, la *Messe de saint Grégoire*, la *Mort du Juste*, qui, de la justification du manuscrit, ont été simplement collées sur une feuille et insérées dans le volume ; elles ne sont pas de premier ordre. L'*Annonciation*, l'*Enfance du Seigneur*, l'*Assomption de la Vierge*, la *Crucifixion* sont très médiocres ; enfin *Bethsabée au bain*, beaucoup plus tardive, est franchement ordinaire.



Cliché Mély.

Fig. 290. — *La Circoncision*. Miniature des *Heures de la Princesse de Croy*, signée par Jean de Rome. (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Cette énumération faite, nous restons alors avec six miniatures, admirables, qui peuvent avoir dans l'art de l'enluminure des rivales, mais point de supérieures : la *Visitation* (fig. 288), la *Nativité* (fig. 289), la *Circoncision* (fig. 290), la *Fuite en Égypte* (fig. 291), la *Mort de la Vierge* (fig. 292) et une *Pieta* (fig. 294).

1. Martin (Henry), *Le Térence des Ducs*, p. 21.

Pour montrer immédiatement le charme si personnel qu'elles dégagent, je veux rapprocher de la *Mort de la Vierge* (fig. 292) le van der Goes si émouvant du Musée de Bruges, et de la *Fuite en Égypte* (fig. 291) celle que nous trouvons dans les *Heures du British Museum* (ms. add. 18855), à laquelle elle est si supérieure (fig. 279), enfin celle du manuscrit, si vraiment exquis, des *Heures Branicki* (fig. 310 et pl. XXXIII). On le voit, les *Heures de la Princesse de Croÿ* sont au tout premier rang des œuvres d'art du commencement du XVIe siècle.

Fig. 291. — *La Fuite en Egypte*. Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ* (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Ces pages merveilleuses, que je suis retourné étudier trois fois à Bruxelles, m'avaient dès le premier jour posé un problème captivant. De toutes les miniatures, *une seule* a des inscriptions : la *Circoncision* (fig. 285 et 290). Si sur le bonnet du vieillard Siméon, dont le nom est écrit sur la manche de son vêtement, on peut lire « *Nunc dimittis* » premiers mots du verset 29 du ch. II de l'Évangile selon saint Luc, il y a au-dessus, comme un camée fixé au bonnet : AN MO DV, tandis que sur le galon du bonnet du personnage qui tient le cierge, à côté, on peut lire, en or bruni sur or mat, **IA⊕ROME** (fig. 285). Que signifiaient ces mots ?

Or, en causant devant la miniature avec M. Laloire, comme je me demandais si **ROME** ne voulait pas dire que le manuscrit avait été exécuté à Rome, quoique présentant les caractères les plus flamands, il me fit tout à coup observer que **IA** équivalant à **IAN**, nous devrions peut-être bien lire simplement : **IAN ROME**, nom du grand peintre de Marguerite d'Autriche, que les travaux de MM. Al. Pinchart[1],

1. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, t. IV, p. 331.

A.-J. Wauters[1], J. Destrée[2] sur les tapisseries conservées aujourd'hui au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles ont remis en lumière. C'est chez eux que j'ai trouvé les détails qui suivent.

L'artiste s'appelait Jan van Roome, Jan de Ron, Jean de Bruxelles; on a même, m'apprend M. Laloire, la forme JAN ROEM

La plus ancienne mention que l'on ait de lui est de 1498. A cette date, il fait partie, avec sa femme Marguerite, de la confrérie du Lys, à l'église Saint-Géry.

En 1510, il est au service de la Cour et fournit à Marguerite d'Autriche, dont il est le peintre en titre, le modèle de onze statues destinées aux salles du Palais de Bruxelles, dont on retrouve, dit M. A.-J. Wauters, une représentation dans la tapisserie de l'*Histoire de David* conservée au Musée de Cluny.



Cliché Mély

Fig. 292. — *La Mort de la Vierge.* Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ.*
(Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

En 1513, il fait, pour la confrérie de Saint-Laurent de Louvain, le modèle d'une tapisserie représentant *la Communion d'Herkenbald,* aujourd'hui au Musée du Cinquantenaire de Bruxelles. Les comptes de la confrérie nous en ont conservé la mention, ainsi que le nom de ses collaborateurs : « Meester Jan van Brussel fournit le projet, Philip den schilder [le peintre] fit le modèle, Lyon, le tapissier, exécuta la tapisserie. »

En 1516, il livre les modèles en grisaille, de grandeur naturelle, des trois mausolées de Brou dont Louis van Boghen avait donné les dessins ; ils furent exécutés par Conrad Meyt[3] (voir p. 381).

1. *Un artiste oublié : Jan van Roome dit Jean de Bruxelles, peintre de Marguerite d'Autriche,* Bruxelles, 1904, in-8°.

2. *Maître Philippe, étude suivie d'une note à propos de Jean de Bruxelles, dit Van Room,* Bruxelles, Vromant, 1904, in-4°.

3. *Jahrbuch der Kön. Preussischen Kunstsammlungen,* 1908, p. 2.

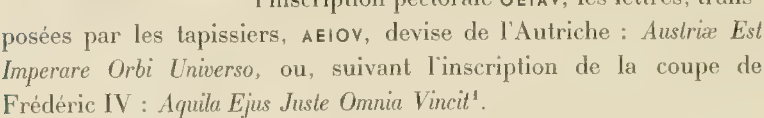
En 1520-21, il prépare le carton du vitrail offert par Charles-Quint à l'église Saint-Rombaut de Malines (aujourd'hui détruit). Cette même année il exécute, également pour l'Empereur, les modèles de vingt-sept sceaux, et Marguerite d'Autriche l'appelle : « Nostre amé maistre Jehan de Bruxelles ». C'est très probablement à lui que fait allusion Albert Dürer, en 1521, quand il dit avoir donné, en quittant Bruxelles, « quatre gravures et un sol de gratification à l'apprenti de Maistre Jehan ».



Cliché Mely.

Fig. 293 — *Le Pere, le Fils et le Saint Esprit*. Miniature des *Heures de la Princesse de Croy*. (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

Nous venons de voir qu'il s'occupe de tapisseries. Outre le document dont il a été fait mention au sujet de la *Communion d'Herkenbald*, la tapisserie de l'*Histoire de David*, également au Musée du Cinquantenaire, nous donne *deux* fois la signature de l'artiste : IAN DE RON au col et au bas du vêtement du soldat qui est au centre (fig. 295). A droite, sur le galon de l'emmanchure on lit une inscription : SEИTEA, pour laquelle je ne trouve pas d'explication ; mais au contraire je penserais voir, dans l'inscription pectorale OEIAV, les lettres, transposées par les tapissiers, AEIOV, devise de l'Autriche : *Austriæ Est Imperare Orbi Universo*, ou, suivant l'inscription de la coupe de Frédéric IV : *Aquila Ejus Juste Omnia Vincit*[1].



Et pour bien montrer que le nom de Jan de Ron est parfaitement une signature de peintre et non de tapissier, nous pourrons lire dans une autre tapisserie, encore au Cinquantenaire, le nom de « Philip », le peintre — écrit par PHI et non pas FI, orthographe dont nous avons constaté l'importance à propos des *Très riches Heures du duc Jean de Berry* (voir p. 153) — sur le bord du vêtement d'un des vieillards de la *Descente de Croix*. Enfin M. Destrée signale une tapisserie repré-

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1875 (1), p. 220.

sentant *Jésus sur le chemin du Calvaire,* signée Pierre van Aelst[1] [Peter Coeck van Alsloot, 1502-1550]. Ainsi donc, les tapissiers tramaient parfois dans leur lisse le nom du peintre qui leur avait fourni le projet ou le carton.

N'avons-nous pas trouvé naguère, ainsi gravé sur le mausolée de Hermann de Henneberg, à Roemhild, fondu par Peter Vischer qui jusqu'à ces derniers temps en avait tout l'honneur, les initiales M F W S I 5 C, c'est-à-dire, suivant M. Stasiak, « *Me Fecit Wittus Stoss* 1500 », qui en avait donné le modèle[2] ?



Cliché Mély.

Fig. 294. — *Pieta.* Miniature des *Heures de la Princesse de Croÿ.* (Bibl. de Mgr le duc d'Arenberg, Bruxelles.)

On veut encore attribuer à Jean de Rome les cartons de la *Procession de Notre-Dame du Sablon* (fig. 296), datée de 1518, au Cinquantenaire, qui fait partie de la suite incomparable des dix-huit tentures de l'*Histoire de la Vierge miraculeuse du Sablon,* exécutées à la demande du seigneur de Tour et Taxis, percepteur des postes de Charles-Quint à Bruxelles, sur laquelle on voit les portraits du donateur, de Charles-Quint, de Ferdinand son frère, de Marguerite d'Autriche et de ses trois nièces : Éléonore, future reine de France, Isabeau, future reine de Danemark et Marie, future reine de Hongrie. Puis encore, une tapisserie, *Vénus et Cupidon,* qui vient d'entrer au Louvre et que M. G. Migeon a décrit dans les *Musées de France* (n° 2, 1911), en signalant le nom de Jan van Rome.

Et, ajoute enfin M. A.-J. Wauters : « Jan van Roome fut le créateur de types très originaux et très personnels ; il a tenu à la Cour de Bruxelles le rôle de Ghirlandajo à Florence ; il nous a laissé toute une série de femmes, fines, élégantes, gracieuses. Son style et

1. Destrée (J.), *Maître Philippe,* p. 39.
2. Mély (F. de), *Revue archéologique,* 1911 (1), p. 135.

son talent se reconnaissent malgré les interprétations et les exigences du métier de haut-lissier. L'étude de son œuvre lui donnera l'auréole de la gloire que l'histoire lui a refusée jusqu'ici ».

Si nous rencontrons dans une tapisserie le nom du célèbre artiste, on ne connaissait par contre de lui aucune œuvre peinte signée.



Fig. 295. — IAN DERON, signature de Jean de Rome sur la tapisserie de l'*Histoire de David* (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

Et voilà qu'à l'improviste, dans une page admirable, nous lisons le nom du célèbre maître. Dira-t-on qu'on peut être surpris de le voir ainsi inscrit sur un bonnet? Mais n'a-t-il pas fréquenté les peintres d'Italie, puisque malgré son origine bruxelloise, il s'appelle Jean de Rome? N'a-t-il pas vu à Florence, dans le *Cortège de l'Adoration des Mages* à l'Oratoire de Médicis, le nom de l'artiste, Benozzo Gozzoli, précisément inscrit sur le bonnet d'un des personnages, OPVS BENOTII? C'est d'ailleurs également ainsi que Jean Gossart peintre et miniaturiste comme Jean de Rome, signe l'*Adoration des Mages* qui vient d'entrer à la National Gallery de Londres (septembre 1911). Sur le bonnet d'un Mage on lit : JENNI GOSSART. O. G. MALUBOD (voir p. 271). Et de même que M. Weale (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 1866, p. 66) trouve dans le tableau de *la Vierge entourée de saintes* du Musée de Rouen, le portrait de l'artiste, Gérard David et de sa femme Cornélie Cnoop, je verrais volontiers ici, dans cette honnête figure de brave homme rasé qui n'a rien d'idéal, peut-être également un portrait, — celui de l'artiste —, qui voisine ainsi avec ceux des deux exquises petites jeunes filles, dont Isabey pourrait réclamer la paternité.

Par exemple, comment dater ces miniatures, indépendantes du volume, découpées, placées dans un encadrement qui ne nous permet de rien préciser? Nous ne pourrions vraiment que présenter des hypothèses, si un cryptogramme, pourtant bien en clair, quand

on l'a compris, ne venait nous donner des précisions inattendues.



Fig. 296. — *La Procession de Notre-Dame du Sablon* (partie centrale).
(Tapisserie du Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

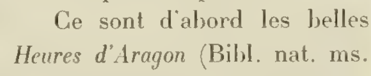
L'inscription de bonnet du vieillard Siméon AN / MO / DV ne saurait vraiment être lue autrement qu'en échiquier $\overline{\text{ANO MDV}}$, c'est-à-dire « en, l'année 1505 » (fig. 285).

Et ce nom et cette date qui voisinent s'identifient mutuellement, comme les deux inscriptions du retable en bois sculpté du Musée du Cinquantenaire, où nous lisons sur le sabre d'un des bourreaux JAN

(fig. 297), et sur la ceinture d'un autre bourreau, dont le sabre porte l'inscription DACIANUS, MCCCCXCIIII (fig. 298), quand nous savons, par les comptes, qu'à cette date, le retable fut exécuté par JAN Borreman. Alors, comme le sculpteur son compatriote, avec lequel il a collaboré du reste, le peintre trace ici son nom sur un des personnages et inscrit la date sur un autre, voisin.

Fig. 297. — Signature de Jean Borreman : IAN, sur le sabre d'un bourreau du retable du Musée du Cinquantenaire (Bruxelles.)

Ce mot ROME, je l'avais naguère noté et relevé dans des miniatures, alors que je ne soupçonnais pas l'existence de Jean de Rome. Et voilà qu'aujourd'hui les deux manuscrits où je l'ai lu, on les prétend d'origine française, *frères* des *Heures d'Anne de Bretagne*, de la main de Bourdichon lui-même. Quand je les rapproche des *Heures de la Princesse de Croÿ*, ils me paraissent au contraire ses très proches parents.



Ce sont d'abord les belles *Heures d'Aragon* (Bibl. nat. ms. lat. 10532); au f° 332 sur le dos d'un fauteuil, comme dans la miniature du *Bréviaire Grimani* où nous avons lu GAND (fig. 241), on trouve :



Fig. 298. — La date de 1494 sur le ceinturon d'un bourreau du retable de Jean Borreman. (Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

ROMA. I. F. A.

Mais ce qui est bien plus curieux, c'est que nous avons montré (p. 315 et fig. 270) que la chasuble du Prêtre célébrant la Messe portait, non pas le monogramme I. B. où M. Ém. Male voyait la signature de Bourdichon, mais I. R.; et en plus à la fin du volume un colophon formé d'un R, suivi d'un fleuron. Ces initiales ne rappellent-elles pas le nom de Jean Rome?

M. Ém. Male a judicieusement remarqué les bijoux admirables,

les fleurs délicates en trompe-l'œil, qui décorent les encadrements de pages des *Heures d'Aragon* ; n'oublions pas alors d'en rapprocher les marges merveilleuses des *Heures de la Princesse de Croÿ,* sur lesquelles nous avons appelé l'attention.

Enfin, détail bien particulier, nous pouvons constater que là aussi, comme dans le manuscrit des *Heures de la Princesse de Croÿ,* les miniatures sont rapportées ; il en est de même pour les *Heures Branicki* (voir pl. XXXIII), qui à première vue devraient être rattachées à l'école de Bourdichon; mais pour elles nous aurons bientôt un autre nom, une autre date à proposer.

Alors, ne faudrait-il pas se demander, en présence de cette série de miniatures rapportées, si Jean de Rome n'exécutait pas d'avance des enluminures qu'on pouvait acquérir et insérer ou coller dans des manuscrits écrits autre part. N'est-ce pas d'ailleurs l'hypothèse que nous avait déjà suggérée l'admirable album qu'est le *Bréviaire Grimani ?*

Une autre fois enfin, nous lirons le mot ROME, *absolument détaché,* dans l'*Annonciation* des *Heures* du baron Edm. de Rothschild que M. Em. Male croit également être l'œuvre de Bourdichon :

ROME. NOREIS AMENOSNPRVSMION :

Assurément il y a là, à la suite, un cryptogramme dans le genre de celui que nous avons expliqué plus haut (p. 85) ; mais je ne le comprends pas.

Comme, d'un avis unanime, les *Heures d'Aragon* (fig. 270) et les *Heures* du baron Edm. de Rothschild (pl. XXVII) sont très proches parentes, il me paraîtrait, après ces constatations, beaucoup plus naturel de les rattacher à l'atelier de Jean de Rome qu'à celui de Bourdichon qui, en réalité jusqu'ici, ne nous offre réellement pas encore de points de comparaison absolument solides.

1509. L'année 1509 nous fournit un *Kalendarium* enluminé qui porte la mention suivante : « Arte vero ac industria Petri Meghen Mono-

culi Teuthonis, Natione Brabantini, oppidi Buschiducensis, Leodiensis diœcesis, VIIIe die mensis septembris, anno Dominicæ incarnationis millimo quingentesimo et novem, regni vero illustrissimi regis Henrici octavi anno primo. P. M.[1]. »

« Ceci est l'œuvre de l'art et de l'industrie de Pierre Meghen, Monoculus l'Allemand, du Brabant, de la ville de Bois-le-Duc, au diocèse de Liège, le 8 du mois de septembre de l'an de l'Incarnation 1509, la première année du règne du très illustre roi Henri VIII. P. M. »

Vers 1511. Jean Lemaire de Belges, ou *a Belgis,* né à Bavay en Flandre (en latin *Belgi*), en 1473, est connu surtout comme historiographe et poète[2]. Il était neveu du célèbre chroniqueur Molinet; mais en même temps, il fut comme artiste, à la solde de Marguerite d'Autriche.

Il habitait Villefranche en Beaujolais, où il était clerc des finances de Pierre de Bourbon à la fin du XVe siècle, quand il passa en 1503, au service de la Gouvernante des Pays-Bas. En 1506, on le trouve chargé de la surveillance des travaux de l'église de Brou : les archives de l'Ain et du Nord conservent non seulement les pièces du payement de ses gages, mais aussi les traces de ses démêlés avec Jehan Perréal, à ce moment maître de l'œuvre de Brou[3].

En 1509, Marguerite charge Jean Lemaire de porter à Tours, pour que Michel Jean Colombe en fit un modèle en relief[4], le dessin du tombeau de Philibert de Savoie dont Jean Perréal, assisté de « maistre Henriet et maistre Jehan de Lorraine, tous deux très grands ouvriers en l'art de maçonnerie » avaient arrêté les proportions.

On pense qu'il est mort en 1525.

Bien qu'il soit réputé comme artiste, on ignorerait son faire, si

1. *Les Evangiles,* British Museum, I. E. V. La signature est à la fin de l'Evangile de saint Jean. — Voir *Catalogue of Antiquities exhibited at Ironmongers' Hall,* London, 1869, I, 257.

2. Sa bibliographie a été dressée par Stecher, qui a publié ses œuvres dans la *Collection des grands écrivains du pays,* éditée par l'Académie royale de Belgique, 1891.

3. Finot (Jules), *Louis van Boghem,* dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements,* XIIe session (1888) p. 188.

4. Laborde, *Revue archéologique,* 1850, p. 40.

le manuscrit 412 de la Bibliothèque de Carpentras, *la Concorde des deux Langaiges,* ne nous donnait au f° 4 une peinture, que Lambert regarde comme une œuvre de Jean Lemaire, représentant *le Temple de Vénus,* au-dessous duquel, de la main de l'auteur, on lit : « L'acteur descript, en la première partie, le temple de Vénus, ouquel il ne fut pas du tout bien recueilli ; Par quoy il s'adressa depuis au chemin du temple de Minerve. » Alors au f° 20, on voit une peinture représentant la Montagne de Sagesse avec cette devise : « Icy est le hault roch que les nues surpasse des plus haulx du monde. » Le volume se termine par la devise de Jean Lemaire « *De peu assez,* l'an mil cinq cens et onze ».

A la description du *Temple de Vénus* l'artiste se fait véritablement connaître en écrivant : « Je doncques, présentay ung petit tableau de mon industrie, assez bien écrit et enluminé de vignettes et flourettes, pour lequel planter et dédier devant l'ymage de ma demy déesse. »

C'est à quelques siècles de distance une dédicace comme celle de l'*Album* de Villard de Honnecourt (fig. 25) ; c'est, au même temps, une inscription semblable à celle du *Pommier de doulceur,* de Robert du Herlin (fig. 253).

1511. La bibliothèque bodléienne d'Oxford possède une *Bible* en cinq volumes in f° enluminée (Mss. Can. Bibl. 65-69) qui fut écrite aux frais de Guichard de Pavie, dont on voit les armes à tous les volumes.

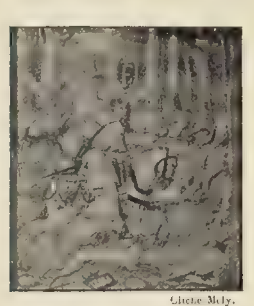
L'enluminure se compose de belles initiales et d'une lourde bordure de fleurs et de feuillages. Elle est de la main de Pierre Vanye, comme en témoigne la souscription.

L'écriture en avait été commencée par Henri de Beaujardin, qui mourut au cours de son travail. L'ouvrage se termine ainsi :

« Scriptor fuit Johannes Broquet, clericus Cameracensis diocesis, patria Hannoniensis ; illuminatorque fuit magister Petrus Vanye, civis Lugduni, anno Domini millesimo quingentesimo undecimo die ultima mensis Decembris. »

Le dernier scribe Jean Broquet est donc de Cambrai, et Pierre Vanye l'enlumineur, de Lyon[1].

1519. Répétera-t-on assez jamais l'excellence de l'œuvre accomplie par H. Bouchot, avec son Exposition des Primitifs français. Saura-t-on jamais toutes les difficultés morales et matérielles qu'il eut à surmonter pour faire aboutir son projet ? Puis, quand l'organisation fut accomplie, soupçonnera-t-on jamais le travail nécessité par un catalogue qu'il dut terminer en trois mois, alors que plusieurs générations n'arriveront certainement pas à mettre au point les attributions qu'il dut présenter en quelques semaines à un public qui n'admet pas les hésitations ? C'est donc un cadre, simplement, que les travailleurs ont le droit de réclamer de son érudition. Et si, dans les détails, il s'est glissé des erreurs, nous n'en devons pas moins grandement remercier sa mémoire, puisque sans lui, probablement, nous ne connaîtrions même pas encore les objets en litige.



Cliché Mély.

Fig. 299. — Miniature des *Commentaires de la Guerre Gallique*, signée G. 1519. (Bibl. nat., ms. fr. 13429.)

Et je pense aux heures qui eussent été brèves, si j'avais pu reprendre avec lui cet article de son catalogue :

148. Jean Clouet. 1525.

« Portrait d'un seigneur âgé, à la figure émaciée (pl. XXIX, fig. 1) ; il porte le collier de Saint-Michel, une robe fourrée et un chapeau maintenu par un ruban. H. 0,37, L. 0,20.

« Ce tableau, fort important, montre la descendance de Fouquet poursuivie jusqu'au XVIe siècle. C'est ici le portrait de Guillaume de Montmorency, chevalier d'honneur de Louise de Savoie, mort en 1531. Il fut le père du connétable Anne de Montmorency. Un por-

1. Je prie M. S. Gibson, assistant de la Bodléienne, de trouver ici mes remerciements pour les renseignements qu'il a bien voulu me communiquer.

trait de la même date et de la même taille est au Louvre[1]. Ce dernier provenait de Saint-Martin de Montmorency. Ce sont deux œuvres dues au peintre miniaturiste qui a dessiné les crayons de cette date conservés à Chantilly et les portraits miniatures si remarquables du manuscrit français de la Bibliothèque nationale sur les *Commentaires de la Guerre Gallique* (Bibl. nat., ms. fr. 13429).

« Bois, peinture à l'huile. Musée de Lyon. »

Il y a là trois affirmations.

D'abord, un rapprochement entre le portrait du Musée de Lyon et celui du Musée du Louvre. J'avoue que, au premier aspect, j'ai quelque difficulté à l'accepter. Mais, comme je ne parle maintenant que des miniaturistes, je laisse la chose de côté ; ensuite, que Jean Clouet est l'auteur de ces tableaux ; enfin qu'il a exécuté les miniatures des *Commentaires de la Guerre Gallique*.

Ici, c'est différent ; car cette dernière identification, dont l'origine remonte à un article de la *Gazette des Beaux-Arts* (1892 (2), p. 122), a si fortement pris racine, que dans un article de la *Gazette* (1906 (2), p. 507), M. Dimier croit pouvoir imprimer : « Le portrait de Charlotte de France, fille de François Ier, appartenant à MM. Agnew, de Londres, et exposé en 1904 aux Primitifs français, est un des cinq tableaux à l'huile qu'on peut avec sécurité tenir pour l'œuvre présumée de Jean Clouet, auteur de quantité de crayons à Chantilly et des miniatures des Preux dans le manuscrit de *la Guerre Gallique*. »

Malgré cette sécurité, il est peut-être utile de reprendre l'examen du manuscrit des *Commentaires de la Guerre Gallique*.

Le manuscrit français 13429 de la Bibliothèque nationale est le t. II d'un merveilleux ouvrage intitulé : *Commentaires de la Guerre Gallique*. Le t. I est au British Museum, le t. III, à Chantilly, dans la bibliothèque du Musée Condé.

Le lendemain de Marignan, François Ier se souvenant que quinze

1. N° 1012, dans la Salle des Primitifs français.

siècles auparavant un grand capitaine avait vaincu les Suisses, commanda qu'on lui mît en bon français le récit de César.

L'auteur qui en fut chargé, ne s'enferma pas dans une banale traduction des *Commentaires*.

Il feint que les deux héros se rencontrent une première fois dans la forêt de Saint-Germain-en-Laye, puis dans la forêt de Byèvre [Fontainebleau], ensuite dans la maison de Dædalus à Cognac[1], enfin dans le bois de Craige [près d'Angoulême]. C'est de la bouche même de César que François Ier entendra le récit de la campagne des Gaules.

L'écrivain se laisse aller à une foule de digressions philosophiques et politiques, à des allusions aux hommes et aux choses du temps. Il nous apprend que Perot est le veneur préféré du Roi et que ses meilleurs chiens se nomment Gaillart, Gallehault, Rameau, Arbault, Gerfault, Bellehault, Le blanc Greffier, Myrault, Real.

Lorsqu'arrivent les passages où il est question des lieutenants de César, le Roi fait peindre dans le manuscrit les portraits de ses plus illustres compagnons d'armes : Quintus Pedius est le grand maître Boisy (pl. xxviii, fig. 5) ; Divitiacus d'Autun est l'amiral Bonnivet (pl. xxviii, fig. 2) ; Quintus Tiburius Sabinus est Lautrec (pl. xxviii, fig. 4) ; Iccius est le maréchal de Chabannes La Palice (pl. xxviii, fig. 7) ; Lucius Arunculeius Cotta est Anne de Montmorency (pl. xxviii, fig. 8) ; Publius Sextius Baculus est Fleuranges, seigneur de la Marche (pl. xxviii, fig. 3) ; enfin Publius Crassus est Tournon (pl. xxviii, fig. 6).

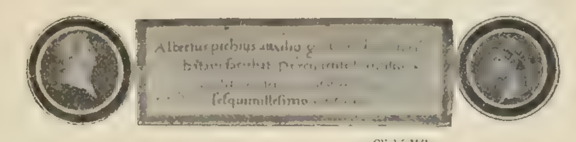
Les volumes, qui appartenaient au Trésor royal, en sortirent probablement au moment du pillage sous Henri III. Dispersés, le t. I, qui était dans la bibliothèque de Christophe Justel, conseiller et secrétaire du Roi, passa avec son propriétaire en Angleterre un peu avant la Révocation de l'Édit de Nantes. Justel mourut en 1698, bibliothécaire du Roi d'Angleterre. A sa vente, lord Harley acheta le volume qui entra ainsi, avec le fonds Harleien au British Museum.

1. Probablement un pavillon au centre d'un labyrinthe.

Le t. II est arrivé à M. van Praet d'une source ignorée. Acheté par les frères de Bure, les grands libraires du XVIIIe siècle le léguèrent à la Bibliothèque impériale où il entra en 1852.

Le t. III était en Touraine. Il fut acheté par le libraire Techener, qui le revendit au duc d'Aumale en 1854.

Ils sont ornés d'exquises miniatures ; la Société des Bibliophiles français les a fait reproduire en 1894, à vingt-neuf exemplaires. Le baron de Noirmont qui fut chargé de cette petite édition, les a présentés à ses confrères dans une préface pleine d'érudition et d'aperçus intéressants ; elle demande à être ici brièvement résumée.



Cliché Mély.

Fig. 300. — Signature de Godefroy le Batave sur la carte des *Commentaires de la Guerre Gallique* (t. III). (Musée Condé, Chantilly.)

« *Les Commentaires des Guerres Galliques* portent en eux-mêmes leur origine. Au bas de la première et de la deuxième carte du t. III [à Chantilly] on lit en effet :

« Albert Pigghe les a terminés avec la collaboration de Godefroy « le Batave, peintre, sur l'ordre de François Du Moulin, au mois « de novembre 1520 » (fig. 300).

Cette inscription est plutôt facile à lire. Elle fut relevée pour la première fois par le duc d'Aumale (*Manuscrits de Chantilly*, t. I, p. 71). Personne, d'ailleurs depuis, n'avait songé à l'utiliser avant que je l'aie publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1907, 1).

L'auteur du texte est donc Albert Pigghe, de Campen en Hollande, né vers 1490, mort en 1542. Il travaillait sous la direction de François Du Moulin, ancien précepteur du roi François Ier, son aumônier, abbé de Saint-Mesmin, mort en 1531.

Quant à Godefroy le Batave, peintre qui enlumina le volume, en 1857 Aug. Bernard l'identifiait avec Geofroy Tory, le célèbre gra-

veur. Depuis on a prétendu [Bouchot en 1892, nous l'avons dit plus haut], que Jehan Clouet était l'auteur des délicats portraits qui ornent le t. II. Mais M. de Noirmont ne peut voir là deux mains différentes : l'une qui aurait exécuté les compositions, l'autre les portraits. Laborde d'ailleurs n'a pas hésité à les attribuer à un même artiste ; le duc d'Aumale était également convaincu qu'un seul et même artiste avait exécuté tout l'ouvrage. Quand Bouchot les donne à Clouet, il reconnaît lui-même que son opinion ne repose que sur des conjectures.



Cliché Mély.

Fig. 301. — Miniature des *Commentaires de la Guerre Gallique*, signée GODEFROY. G. 1520. (Musée Condé, Chantilly.)

Il semble que personne n'ait pris connaissance de cette préface érudite.

Feuilletons les volumes.

A l'examen, toutes les miniatures sont signées : G. 1519 et G. 1520. Au t. III, f° LII, une miniature porte GODEFROY. — G. 1520 (fig. 301)[1].

C'est dans le t. II que se trouvent les délicats portraits attribués à Jehan Clouet (pl. XXVIII) : Boisy, p. XXV ; Bonnivet, p. XXXV ; Lautrec, p. XXXVI ; Chabannes, p. XLII ; Anne de Montmorency, p. LII ; Fleuranges, p. LXXIII ; Tournon, p. LXXXVI ; mais personne, pas même M. de Noirmont, n'a pensé à signaler le portrait du Roi, François I[er], à la page I du t. I. Il n'était pourtant pas de ceux qu'il fallait négliger : nous en verrons tout à l'heure l'importance extrême (pl. XXVIII, fig. 1).

Jusqu'en 1892, personne non plus ne s'en était préoccupé, sauf Laborde — qu'on cite toujours d'après autrui, mais qu'on oublie si souvent de relire. A cette date, Bouchot reconnut dans une

1. Dans la *Revue de l'Art* du 10 mai 1913, M. P. Durrieu adopte mes conclusions, mais sans citer mon étude de la *Gazette des Beaux-Arts*, dont il reproduit cependant, presque textuellement, le passage.

acquisition de dessins que le duc d'Aumale avait achetés à Lord Carlisle en 1889, quelques études qu'il crut préparatoires des miniatures du t. II qui nous occupe, et il écrivait : « On sent à les voir quelle dextérité merveilleuse le maître apportait à son œuvre, quel souci de ne rien omettre, quelle intuition aussi dans la façon de sous-entendre ce qui lui sera plus tard nécessaire à la transcription finie et parachevée. Depuis ils ont été exécutés en miniatures dans les feuillets du manuscrit fr. 13429, et copiés si parfaitement sur les crayons, si minutieusement calqués on pourrait dire, que pas un ruban, pas un ornement n'a été omis et que même l'artiste a tenu compte des repentirs signalés dans son œuvre de premier jet. Lorsqu'il n'a pas eu le loisir de se reprendre, il se contente d'écrire les changements à apporter : il note les nez plus rouges, les lèvres plus grosses, les barbes plus épaisses, les couleurs du pourpoint, la grosseur des bijoux ; ce sont donc bien là des originaux, munis de tous les sacrements, sans parler de leur franchise d'allure, de leur liberté, de ce je ne sais quoi qui ne trompe guère. »

C'est ainsi qu'ils sont devenus des Jehan Clouet !

Telle est l'origine de l'attribution : et comme ces dessins sont ainsi reconnus de Jehan Clouet (?), il en résulte — nécessairement —, que les miniatures du ms. fr. 13429, sont de Jehan Clouet.

Que les trois dessins de Chantilly reproduits ici (pl. XXIX, fig. 2, 3, 4). — car en résumé, on n'en trouve réellement que trois à rapprocher des miniatures, — soient les modèles des petits portraits du t. II des *Commentaires de la Guerre Gallique* (pl. XXVIII), c'est indéniable ; Bouchot ne s'est pas mépris ; nous sommes parfaitement d'accord. Mais où nous allons cesser de nous entendre, c'est dans la conclusion : « Ces dessins sont de Jehan Clouet, donc c'est Jehan Clouet qui a peint les miniatures ». Sur quoi repose le raisonnement ? Sur l'hypothèse que les dessins sont de Jehan Clouet. Comment le sait-il ? Aussi, à ce raisonnement, sans aucune base, vais-je me permettre d'en substituer un autre.

Les esquisses et les miniatures sont de la même main, tout le

monde est d'accord ; or les miniatures sont signées Godefroy. *Jusqu'à preuve contraire,* Godefroy-le-Batave doit donc être regardé comme l'auteur des miniatures, par suite, l'auteur des crayons de Chantilly. La proposition, rigoureusement scientifique, s'impose en effet. Car je pars d'un point indiscutable : une signature que personne ne peut songer à nier, mais que tous les critiques ont négligée, sauf deux, dont on n'a pas lu les travaux.

Tout de suite, par exemple, je prévois une objection. Nous acceptons parfaitement, me dira-t-on, que les miniatures des manuscrits sont de Godefroy ; mais qui vous dit qu'elles n'ont pas été calquées — puisque Bouchot a prononcé le mot — sur les dessins de Clouet ?

Clouet ? Mais c'est admettre qu'on connaît une œuvre authentique de Jehan Clouet : et son faire on ne le connaît... précisément que par ces dessins. Comme critique, c'est assez curieux.

On me dira encore que si toutes les miniatures des trois volumes sont signées G. 1519, G. 1520, les petits portraits, eux, ne sont pas signés.

Il est très facile de répondre.

Dans l'ensemble de l'enluminure, les petits portraits ne sont au fond qu'un mince détail, — ce que dans l'illustration nous appelons des « lettres » : et, si admirables soient-elles, elle n'ont pas plus d'importance dans l'économie générale, qu'une bordure dans un manuscrit du xv[e] siècle. Les miniatures à pleine page sont signées ; mais pas plus que les délicates médailles romaines semées au travers du volume, et que personne ne songe à enlever à Godefroy ne sont signées , pas plus nos petits portraits ne le furent : l'objection tombe donc naturellement. Pour comprendre comment Bouchot fut amené à prononcer le nom de Jehan Clouet, il ne faut que se rappeler qu'en 1892 les Primitifs étaient insoupçonnés, que tout l'art de ces premières années du xvi[e] tournait autour de trois ou quatre noms, et que les attributions se faisaient, — au petit bonheur — : telle celle de M. A. Wauters que je ne saurais cesser de

citer, quand il expliquait l'attribution à Roger van der Weyden du retable de Beaune, parce qu'on ne connaissait pas d'autre nom pour occuper une place entre les van Eyck et Memling. Au moins c'était de la franchise !

Mais tel que j'ai connu Bouchot, je suis certain que s'il eût étudié l'inscription, — beaucoup plus importante qu'une signature — jamais il n'eût admis un moment que Jehan Clouet, peintre du Roi, artiste célèbre, eût consenti à prêter une anonyme collaboration à un peintre étranger, pour disparaître derrière une personnalité orgueilleuse qui n'hésitait pas, elle, à magnifier son œuvre[1].



Cliché Mely
Fig. 302. — Miniature de *la Guerre Gallique*, signée G 1519.
(Bibl. nat., ms. fr. 13429.)

Mais cela c'est encore du raisonnement.

Examinons donc les preuves objectives.

Dans le t. II, nous trouvons au f° IX v°, une miniature à pleine page, SENATUS, signée, G. 1519 (fig. 302). Aucun doute ; elle est de Godefroy. Elle est surmontée, comme en-tête, d'une médaille romaine qui fait corps avec elle. Nul ne songera, je pense, à nier qu'elle sort également de la main de Godefroy. D'ailleurs, remarque qui n'a pas été faite encore, dans le même volume, un peu plus loin, nous trouvons, à côté d'une médaille *identique*, l'annotation suivante de la main de l'artiste qui a peint les miniatures :

« J'ai peur que ce ne soit (pas le portrait) de Cassius qui fut conjurateur de la mort de César, car il avait nom Caius Cassius, et j'ai trouvé en la médaille Quintus Cassius » (t. II, page VIII). C'est

1. Il y a ici une coïncidence assez intéressante à signaler. A l'occasion du baptême de sa fille, on trouve dans l'acte de Saint Jacques la Boucherie, dressé le mardi 12 novembre 1532, le nom d'un Geoffroy Guillaume peintre, à côté de celui de P. Jehan Clouet, peintre. Ce Geoffroy aurait-il quelque rapport avec notre Godefroy qui signe une miniature Godefroy. G. 1520 (fig. 307)? (*Cabinet de l'Amateur*, 1863, p. 177).

là vraiment une signature comme la note de Remiet (p. 70) : donc Godefroy a fait les médaillons romains.

Or, prenons le premier volume. A la première page, nous trouvons un délicat médaillon, celui de Jules César, I. C. (fig. 303). Qui se refusera de croire qu'il est bien de Godefroy ? Personne. Levons alors simplement les yeux et nous trouvons au-dessus, une miniature (le n° 1 de la pl. XXVIII) — celle dont personne ne s'est préoccupé — simplement le portrait du Maître, de François I[er]. Il est impossible de dire que Jules César et que François I[er] sont de deux mains différentes. Or, c'est la main qui a exécuté François I[er], qui a fait aussi les six Preux du t. II. Comment supposer d'ailleurs, que le portrait du Roi aurait été fait par un artiste ordinaire, quand ses serviteurs avaient les honneurs du peintre du Roi, de l'artiste célèbre ?



Cliché Mély.
FIG. 303. — *Jules César*. Miniature des *Commentaires de la Guerre Gallique* (t. I). (British Museum, Londres.)

N'est-il donc pas évident maintenant, que moralement, documentairement et techniquement, les dessins de Chantilly — il y en a six de la même main — sont de Godefroy le Batave et non de Jehan Clouet ?

Nous est-il alors possible de pénétrer quelque peu la personnalité de cet artiste admirable, connu seulement jusqu'ici par un prénom : Godefroy ? Plusieurs savants l'ont signalé. L. Delisle[1], M. Henry Martin[2] ; mais c'est le comte de Laborde, — auquel en résumé il faut toujours revenir —, qui l'a le plus longuement étudié.

Il existe à la Bibliothèque de l'Arsenal un petit volume du même artiste, que M. Henry Martin a précieusement décrit : ce sont les *Triomphes de Pétrarque*, illustrés de treize miniatures signées G également ; également aussi, une, celle du f° 108 v° est signée en toutes lettres GODEFROY, dans le bas à droite.

1. *Cabinet des manuscrits*, t. I, p. 165.
2. *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque de l'Arsenal*, t. VI, p. 202.

Certainement, Eug. Müntz n'a pas eu connaissance de ce manuscrit : sans cela il eût constaté de curieuses différences dans le symbolisme de ces Triomphes, qui sont dans toutes les littératures, toujours, cependant absolument stylisées. Le *Bestiaire copte*[1], qui a fourni le symbolisme des animaux qui traînent les chars, est ici pour la première fois oublié. Car si dans tous les manuscrits de Pétrarque, l'Amour est toujours traîné par des chevaux (fig. 305), la Chasteté par des licornes, la Mort par des *autalops,* la Divinité par les animaux de l'Apocalypse, le Temps est ici entraîné par des éléphants (fig. 304), symbole de la Renommée, tandis qu'il devrait être traîné par des cerfs,



Cliché Mély

FIG. 304. — *Le Triomphe du Temps,* signé Godefroy. Miniature des *Triomphes de Pétrarque.* (Bibl. de l'Arsenal, Paris.)

1. Saint Isidore nous apprend que les éléphants sont : « *genus animantis in rebus bellicis aptum* ». C'est par la guerre qu'on acquiert la Renommée.

Le *Bestiaire copte* que j'ai publié dans mes *Lapidaires grecs* donne : « Ἵππος. — Le cheval est un animal, royal, rapide, connu de tous. Prenant dès sa naissance l'excroissance de chair qu'il porte au front, et que les hommes de cheval appellent *hippomane,* tu auras en le portant un puissant phylactère d'amour. »

C'est ainsi le symbole de l'Amour.

« Ῥινόκερως. — Le rhinocéros (ou la licorne) est un quadrupède ressemblant au cerf, ayant sur le nez une très grande corne. On ne peut le prendre que par le parfum et la beauté des femmes bien habillées ; il est en effet très porté à l'amour. »

Il cherche les jeunes filles, et symbolise la Chasteté.

« Ἔλαφος. — Il y a trois sortes de cerf, animal d'ailleurs connu. L'un s'appelle *platonis* (daim), parce qu'il a les cornes larges et élevées ; le second a les cornes rondes ; le troisième, la femelle n'a pas de cornes. Le mâle ne peut la saillir qu'auprès d'une fontaine. En effet, lorsqu'elle a soif, elle cherche une source et lorsque brûlée par la soif, elle boit, alors le mâle la saute. Car pressée par la soif, elle ne pense qu'à boire et ne peut fuir. Dans toute autre circonstance, elle ne se laisse pas saillir ; aussitôt donc elle conçoit.

« Cet animal vit cinq cents ans, à moins qu'il ne soit pris à la chasse, et il finit ainsi de sa propre mort. »

C'est alors le symbole du Temps.

Il n'est pas question des Buffles dans le *Bestiaire copte,* mais le *Bestiaire* du Moyen Age nous fait connaître l'*autalops,* ou l'urus.

symbole du Temps ; enfin le Triomphe de la Renommée est remplacé par un second Triomphe du Temps, traîné cette fois par des chevaux.

Nous avons donc là un artiste qui n'est pas très au courant de la littérature et de l'iconographie antiques.



Cliché Mély.

Fig. 305. — *Le Triomphe de l'Amour*. Miniature des *Triomphes de Pétrarque*. (Bibl. de l'Arsenal, Paris.)

De fait, maintenant, nous savons qu'il était hollandais : Godefroy le Batave. Dans le faire des *Triomphes de Pétrarque* de l'Arsenal, nous trouvons une certaine lourdeur, qui plus tard s'affinera, qui deviendra très française, qui appartiendra enfin à l'école de Touraine, dans les *Commentaires de la Guerre Gallique*. Quoique de 1519, les miniatures de ces trois derniers volumes se rapprochent étonnamment de la manière du sculpteur François Marchand d'Orléans, de 1540, dont j'ai naguère mis en lumière l'œuvre, confondue longtemps avec les plus beaux travaux de Germain Pilon [1].

D'ailleurs, les notes manuscrites dans les volumes nous donnent la clé de cette transformation. Alors que Laborde constate « qu'il doit être quelque habitant des Flandres ou d'Artois », — il ne connaissait pas l'inscription « Godefredi batavi » —, on peut voir, dans son œuvre même, qu'il a longuement visité la France, qu'il l'a parcourue dans tous les sens.

« C'est un animal si vigoureux qu'aucun chasseur ne peut l'atteindre. Il a de grandes cornes, en forme de scie, tellement puissantes, qu'il peut même couper les arbres et les faire tomber par terre. »

Il symbolise ainsi la Mort, que rien ne saurait arrêter. — Mély (F. de), *Pétrarque et le symbolisme antique* dans le *Centenaire des Antiquaires de France*, Paris, 1904, in-4.

1. Mély (F. de), *François Marchand et le tombeau de François I*. Chartres, Selleret, 1887, in-8°, pl.

A côté de dessins d'engins de guerre, il écrit : « Je ne suys « inventeur des engins qui s'ensuyvent, car je les ay trouvez en ung « livre que j'ay pris longtemps à Chastellerault, au Lyon d'or » (t. II, f° xci).

Il a été à Blois : « Les deux figures qui s'ensuyvent ont été « prises en ung lyvre que Julian horlogeur de Bloys m'avait baillé » (f° xciii) ; il fut aussi à Besançon : une exquise miniature nous montre en effet cette ville. Mais par un caprice d'artiste, bien compréhensible, il a placé devant la vue de la ville, pour servir de cadre, les deux monts Chaudannes et Brégilles, qui, au contraire, aujourd'hui surmontés de forts, la protègent par derrière des deux côtés du Doubs ; c'est ainsi qu'il est devenu français. Mais ce n'est pas encore tout. M. de Laborde, qui a étudié avec tant de soin ce grand artiste, aperçoit, dans les miniatures du manuscrit de l'Arsenal, à plusieurs reprises, à côté du G traditionnel, un petit « lézard » ; et voilà qu'il se demande si ce n'est pas là un sigle qui pourrait nous donner le nom de l'artiste.



Cliché Mély.

Fig. 306. — Miniature du t. III des *Commentaires de la Guerre Gallique*, signée G. R. 1520.
(Musée Condé, Chantilly.)

Cependant il n'a pas poussé plus loin ses recherches.

S'il avait examiné minutieusement le t. III de *la Guerre Gallique* (à Chantilly), il aurait vu au f° iv v° une très belle miniature, représentant une corne d'abondance pleine de fruits et signée ainsi : 1520. G. R. (fig. 312). Nous voilà dès lors en possession d'éléments nouveaux : Godefroy le Batave, un R, un lézard.

Nous nous trouvons ainsi en face du problème qui s'est posé, à l'occasion de la même lettre R et des lézards des *Très riches Heures du duc de Berry* (p. 107 et 112). Et nous ne saurions proposer ici encore d'autre solution que celle du nom de Rust, symbolisé par le lézard ; nous avons en plus ici par exemple, l'hypothèse de Laborde jointe à

l'avis de M. Tulpinck qui se rappelle des gravures portant comme marque un lézard.

Vraiment le faire de Godefroy le Batave évoque assez le burin d'un graveur.

Que Luprecht Rust, le prétendu maître de Martin Schongauer soit un mythe, forgé de toutes pièces par Jobin[1], c'est possible ; il n'en demeure pas moins que c'est un nom parfaitement rhénan : nous trouvons à Lubeck, en 1757, un magistrat de ce nom et Rustingh est un nom hollandais, porté en Hollande par un imprimeur au XVIe siècle.

Mais quelle que soit la solution adoptée, il n'en demeure pas moins que Godefroy R. le Batave fut un miniaturiste de très grand talent, qui nous a laissé dans les *Commentaires de la Guerre Gallique*, une œuvre signée, de premier ordre.

Comme Corneille de Lyon, que j'ai eu la bonne fortune de dégager de l'œuvre de Quentin Matsys[2], Godefroy se trouve maintenant dégagé de l'œuvre de Jehan Clouet, d'ailleurs totalement ignorée ; il peut alors prendre place parmi les meilleurs artistes du commencement du XVIe siècle.

Vers Le *Catalogue de la Bibliothèque de la Ville de Tours* décrit ainsi un
1520. charmant petit *Livre d'Heures* qu'elle possède.

« 219. XVe siècle, vélin, 129 feuillets :

« Ce manuscrit renferme les treize miniatures suivantes peintes en grisaille et longuement décrites dans le *Catalogue* Dorange, p. 124-125. Fol. 1, S. Matthieu ; fol. 21, S. Marc ; fol. 39, S. Luc ; fol. 57, S. Jean ; fol. 87, Jésus-Christ et la Vierge ; fol. 89, la Flagellation ; fol. 90 v°, l'Apparition de Jésus à Marie-Madeleine ; fol. 94, Jésus-Christ conduit en prison par les soldats ; fol. 98, Soldats se disputant, l'épée à la main, la tunique de Jésus-Christ ; fol. 99, Personnages à genoux devant les instruments de la Passion ; fol. 104, Jésus-Christ sur la croix entre les deux larrons ; fol. 107 v°, Jésus-Christ descendu de la Croix ; fol. 180, la Mise au Tombeau.

1. Wurzbach (Le Dr A. von), *Martin Schongauer*, Wien, 1880, in-8, p. 29-45.
2. *Corneille de Lyon*, dans les *Monuments Piot*, 1910

« Les miniatures que nous venons de signaler sont remarquables, surtout le Calvaire du f° 104, qui offre une certaine analogie avec le Calvaire de Mantegna du Musée du Louvre ; on les a attribuées à l'école flamande... 190 sur 140 mm. »

En feuilletant ce manuscrit délicat « du xve siècle », et « de l'École flamande », je ne pouvais m'empêcher de trouver qu'il avait dû être exécuté d'après un email ; on découvre en effet dans toutes ces miniatures le pinceau d'un artiste des arts du feu ; quand arrivé au f° 98 : *Soldats se disputant l'épée à la main la tunique de Jésus-Christ* (fig. 307), je remarquai sur le fourreau du sabre du soldat du milieu, des caractères liés, mais cependant très lisibles, comme ceux de Jean Borreman du retable du musée du Cinquantenaire de Bruxelles (fig. 297), comme le B de la lame du gigantesque couteau du bourreau du triptyque Seligmann[1], comme ceux que nous verrons un peu plus loin dans les *Heures Branicki* (p. 391); ils donnaient VIAVIEAN, bien probablement le nom du miniaturiste. Mais quel était-il ?



Cliché Mély.

Fig. 307. — *Les soldats se partageant la robe du Christ.* Miniature du *Livre d'Heures* de Tours, signée JEAN VIAV et ELISABETA VIAV. (Bibl. de la ville de Tours, ms. 219.)

M. de Grandmaison, l'érudit président de la société archéologique de Touraine qui regardait avec moi la miniature, ne tarda pas à l'identifier en m'apportant Giraudet, *Les artistes Tourangeaux*[2], où on peut lire :

« Viau Jean, père ou fils de Pierre, maître peintre et verrier, Grande Rue, paroisse Saint-Pierre-le-Puellier, est cité en 1524 dans les registres des Comptes

1. Hymans (Henri), *Gazette des Beaux-Arts*, 1907 (2), p. 313.
2. Tours, Rouillé, 1885, p. 786.

municipaux, t. LXVIII, où son nom se retrouve chaque année jusqu'en 1545, comme ayant exécuté aux frais de la Ville, des bannières, des écussons, des pavois.

« Un acte notarié de 1547, passé au nom de sa veuve Catherine Dalizon, nous fait connaître l'époque de son décès. »

Jean Viau, qui appartient alors à l'école de Touraine, rentre donc dans la catégorie des primitifs, dont il a conservé si bien les traditions que tous les critiques ont considéré son ouvrage comme du xve siècle. Quoi qu'il n'ait pas fait suivre son nom de *pinxit* ou *decoravit,* il est ainsi identifié par des pièces d'archives indiscutables et dès lors doit être classé parmi les primitifs ayant signé leurs œuvres.

Et cette certitude nous autorise alors à lui adjoindre le nom d'une des sœur ou fille de l'artiste, ELISABETA VIAV, dont on distingue la signature en lettres d'or, dans la bordure de la robe du Christ, mais si fine, que seule, une photographie *presque noire,* nous permet de la lire. Et là le nom patronymique est des plus curieux sous sa forme VA, dans laquelle on retrouve, comme dans les monogrammes des sceaux mérovingiens et même dans les signatures de manuscrits du moyen âge, — telle cette abbesse *Uota* du Niedermunster de Ratisbonne, — toutes les lettres, mais en résumé, seulement quand on connaît d'avance la personne.

1526. La bibliothèque du séminaire de Bruges possède sous la cote 60/35, un curieux petit *Livre d'Heures* gothique, écrit en français, enrichi de nombreuses miniatures, provenant de l'abbaye des Dunes, dont il porte le sceau avec la date de 1625. Il mesure 17 centimètres de hauteur sur 11 centimètres de largeur.

Il est composé de 156 feuillets dont beaucoup sont décorés de lettrines et d'encadrements déjà inspirés par la Renaissance ; il est enluminé de seize miniatures à pleine page, dont les sujets (pl. XXX), sous des arceaux de style flamboyant, rappellent les petites sculptures gothiques du commencement du xvie siècle, du Tour du chœur de la cathédrale de Chartres (pl. XXXII), de la chapelle de la Vierge

de la cathédrale de Lisieux, et surtout du retable de la *Vie de la Vierge* de l'église de Brou en Bresse (pl. XXXI).

Dans deux endroits différents, au milieu des arabesques qui décorent le f° 54, et à la sixième ligne du texte courant du f° 65, on peut lire dans un petit cartouche la date de 1526 (pl. XXX, fig. 2).

Ce petit volume, qui me fut très obligeamment communiqué par M. l'abbé Deschepper, avait été examiné dès 1840 par l'abbé van de Putte[1] : mais depuis, jusqu'à ma courte communication aux Antiquaires de France[2], il était demeuré bien oublié sur les rayons de sa bibliothèque.

Le manuscrit débute par un calendrier.

Le mois de janvier, au f° 2 est encadré de tous les outils du sculpteur, du tailleur de pierre et du maçon ; maillet de bois, ciseaux, gouge, marteau de fer, brosse, pinceau, truelle, fer à jointoyer, équerre, niveau, compas sont artistement suspendus à une cordelière à glands qui entoure le texte ; en haut une L majuscule ; en bas, au dessus d'une règle, les lettres L. V. B. (pl. XXX, fig. 1).

Sur la page qui lui fait face, au f° 1 v°, on voit dans un de ces cadres gothiques flamboyants que nous signalions à l'instant, les Quatre Saints couronnés, Sévère, Sévérien, Carpophore et Victorien (ou suivant d'autres : Claude, Nicostrate, Symphorien et Castorien) patrons des architectes, des maîtres-maçons et imagiers, portant la règle, le compas, l'équerre et le marteau. Au bas du cadre, dans un petit écusson, est dessiné un entrelac fort compliqué, qui semble vouloir figurer une arabesque purement décorative (pl. XXX, fig. 3).

Les principales miniatures représentent *la Sainte Trinité, le Père et le Fils* tenant le *Livre* sur lequel plane le Saint-Esprit (f° 103), *Sainte Anne instruisant la Vierge* (f° 53), *l'Annonciation* (f° 10), *la Nativité* (f° 30), *la Fuite en Égypte* (f° 40), *la Pentecôte* (f° 64), *le Couronnement de la*

1. *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'histoire des antiquités des Flandres*, 1re sér., t. II, p. 165.

2. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1909, p. 154.

Vierge (f° 46) (pl. XXX, fig. 4), *saint Louis et saint François* (f° 53), *le Roi David* (f° 70); elles sont également sous des arceaux ajourés, de sculptures très diverses, qui sauf une seule, *le Couronnement de la Vierge,* sont de style essentiellement gothique flamboyant.

Si nous feuilletons le volume, nous allons voir à plusieurs endroits non seulement les lettres rencontrées au *Mois de Janvier,* mais d'autres encore; au f° 5: L. A.; au f° 45: L. A. F.; au f° 46, au centre dans le bas du cadre qui entoure *le Couronnement de la Vierge,* L. A.; sur l'embase du pilastre de gauche: L. V. B.; sur l'embase du pilastre de droite: F. V. B.; au f° 70: L. V. B. Au f° 64, dans un cartouche ovale on lit:

L IV SQVE A
A LA
FIN
L. V. B.
F

accosté des trois lettres: L. A. F., tandis que au f° 22, un cartouche rectangulaire élégant (fig. 313) donne alors:

IVSQVE * A * LA
FIN *
LOVVICH * VAN
BOGHEM *

Cette devise est encore répétée au f° 10; et au f° 31 nous lisons en abréviations L. W BHE.

Enfin aux f°s 22 v°, 29 v°, 79 v°, 102 v° nous voyons des écussons d'or à trois bandes d'argent; au f° 36 l'écu est accolé des deux initiales L. A. en or. M. l'abbé van de Putte supposait en 1840, que c'étaient là les initiales de l'artiste auteur des miniatures, mais il ne put l'identifier.

Il me semble que les rapprochements qui viennent de se faire si naturellement doivent au contraire nous aider à le découvrir.

Le nom que nous trouvons ici en toutes lettres est aujourd'hui bien connu. C'est celui de l'architecte Louis van Boghem, qui construisit l'église de Brou pour l'archiduchesse Marguerite d'Autriche, Gouvernante des Pays-Bas, veuve de Philibert le Beau, duc de Sa-

voie. Depuis les très intéressantes recherches de M. Finot[1], l'artiste est maintenant bien dégagé de Jehan Perréal de Paris, de Michel Colombe de Tours et de ses trois neveux, Guillaume Renault, tailleur d'images, Bastyen François et François Colombe, de Thiébault de Salins, de Jehan de Bruxelles, enfin de Conrad de Meyt. On sait que pendant dix-neuf années, de 1512 à 1531, il présida à l'exécution du plan qu'il eut avant de mourir le bonheur de voir complètement réalisé. Sa biographie enfin est aujourd'hui assez documentée pour qu'on puisse en parler sciemment.

Son nom s'écrit de trois manières différentes : van Bodeghem, van Boghem, van Beughem ; c'est en français, d'Arc. On connaît son prénom Louis ; la signature que nous lisons au bas de la *Gageure* avec Marguerite d'Autriche (26 février 1526), que nous allons trouver plus loin, nous apprend qu'il s'appelait en plus Jehan. Se rattache-t-il à la famille de notre héroïne française ? L'auteur d'une récente brochure : *Pays Allemands francisés au de là des frontières allemandes,* qui nous affirme que notre Jehanne s'appelait primitivement Johanna van Boghem, s'il eût soupçonné l'existence de l'artiste flamand, n'aurait pas manqué certainement de retrouver là une parenté. Inutile de dire notre opinion, mais la chose est assez drôle pour être signalée !

Van Boghem naît à Bruxelles en 1470, il meurt en 1540 à Bourg-Ceyzeriat où sa tombe fut retrouvée il y a quelques trente ans[2]. Le 30 août 1496, il épousa Anna van Aelst, dite Tote, de laquelle il eut un fils, François, qui fut un des conseillers de la ville de Bruxelles. Avait-il été marié une autre fois ? M. Finot a découvert en effet dans les archives du Nord (B. 2278) que sa femme s'appelait Deckelye : celle que nous connaissons s'appelle au contraire van Aelst.

En 1498, il est architecte de la ville de Bruxelles. En 1512, il est envoyé à Brou par Marguerite d'Autriche pour décider l'empla-

1. Finot, dans *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, t. XII (1888), p. 187.
2. Finot, *Ibid.*, p. 206.

cement de l'église à édifier. Nous n'avons pas à nous préoccuper ici des difficultés de l'Archiduchesse avec Jehan Perréal et avec ceux qui lui succèdent. Mais en 1513 Louis van Boghem est définitivement chargé de la construction de l'église, suivant les plans qu'il emporte avec lui; il arrive à Brou au mois de Juin. Et chaque année, il fera ainsi un voyage de Flandre en Bresse pour surveiller pendant quelques mois les travaux. Les routes cependant sont si peu sûres, que le maître ne se met en voyage, qu'avec une lettre de la Gouvernante qui lui promet « de bonne foy et parolle de princesse, de, ou cas que en allant au dit lieu de Brouz ou en revenant d'icelluy, il feust par aucuns prins prisonnier, sans avoir par luy commis cas ou malfaict dont il deust estre prisonnier, que le ferons poursuyre et racheter, payerons sa rançon s'il estoit mis à rançon et le ferons mettre à délivre sans ses coustz ne despens[1] ».

En 1516, quand il eut fait ses preuves à Brou, il est chargé d'achever le Broodhuys ou Manoir du Roi à Bruxelles, dont l'architecte Antoine Kelderman, maître-ouvrier des Maçonneries de Monseigneur le Roi, avait fait les plans extérieurs. Il en fit le plan intérieur de concert avec Jean Crickengys, maître de la Chambre des comptes, Dominique de Wayemaker, Henri van Pede et Rombaut van Mansdale dit Keldermans, maîtres des travaux d'Anvers, de Bruxelles et de Malines.

A cette date il collabore pour Brou avec un certain « maîstre Jehan de Bruxelles », peintre demeurant audit Bruxelles, auquel l'Archiduchesse prescrivit de payer cinquante philippes d'or pour les ouvrages ci-après déclarés :

« Assavoir ung patron de sépulture de feu Mgr de Savoye, monsieur nostre mary que Dieu absoille, faict de blanc et noir sur toille ou petit pied bien nettement, ung autre patron aussi grand que le vif, assavoir de quinze pieds hault et quinze pieds large,

1. Finot, d'ap. les Archives du Nord, B. 2230, Registre des mandements, f°s 3 et 4.

aussi de blanc et noir sur toille, une sépulture moderne de mondit Seigneur de Savoye ou petit sur percemin, semblable aux autres dessus dictes, encoires une sépulture moderne pour nous, montant quarante pieds hault et vingt pieds de large, faicte ou petit pied sur perchemin, une aultre sépulture pour Madame Marguerite de Bourbon, nostre belle mère que Dieu absoille, aussi de quarante pieds hault et vingt pieds large ou petit pied sur perchemin, ung visaige de feu Monseigneur de Savoye sur ung tableau à l'uille aussi grand que le vif, et plusieurs autres petits patrons, toutes lesquelles parties susdites ont été délivrées en nos mains par ledit maistre Jehan de Bruxelles et ont les aucunes esté envoyées en nostre couvent de Brouz-lez-Bourg en Bresse. »

M. Houdoy qui le premier découvrit le document, pensait que ce Jehan de Bruxelles pouvait être Jehan Vermeyen ou Vermay, qui devint le peintre de Marguerite d'Autriche et de la reine Marie de Hongrie ; hypothèse par exemple difficile à admettre, car Jehan Vermeyen était né seulement en 1500 ; M. Finot déclara ne pouvoir se prononcer. Or, après l'étude de l'admirable *Livre d'Heures de la princesse de Croÿ*, appartenant à S. A. S. Mgr le duc d'Arenberg dont nous parlions à l'instant, on peut dire que ce Jehan de Bruxelles est Jehan de Rome; car précisément, j'ai signalé à son actif (p. 353), les modèles *grandeur naturelle* de trois mausolées de Brou, faits par lui d'après les *croquis* de Louis van Boghem, en ajoutant qu'ils furent exécutés par Conrad de Meyt[1]. Tout ainsi concorde parfaitement.

Nous ne suivrons pas Louis van Boghem dans la construction de l'église de Brou ; nous constaterons par exemple que de 1522 à 1526, la guerre qui sévit entre la France et l'Empire, le passage des armées ennemies par la Bresse et la Savoie, durent nécessairement entraver et retarder l'achèvement de l'édifice[2]. Sur cette période des travaux nous n'avons que de très rares renseignements ; mais nous ne pouvons omettre de signaler la reprise des travaux, et

1. *Jahrbuch der Königl. Preussischen Kunstsamml.*, 1908, p. 2.
2. Finot, *Op. c.*, p. 216.

la curieuse gageure faite entre Marguerite d'Autriche et son architecte Louis van Boghem, le 26 février 1529. Elle montre d'ailleurs dans quels termes étaient la Gouvernante et son artiste, et combien ce dernier était loin du mépris, qui enserrait, prétend-on, les humbles primitifs.

« Madame a aujourd'huy convenu avec maistre Loys van Beughem, maistre des euvres à Brouz, en la manière qui s'ensuyt : assavoir que si le dict maistre Loys par son moien et bonne dilligence, fait tellement que les église et couvent de Brouz, dont il a charge, soient entièrement parfaictz tant de massonnerie, charpenterie, verrières, seiges (sic), clouchier et autres choses nécessaires, ensemble aussi les sépultures posées, le tout bien et souffisamment a dit de maistres du mestier à ce cognoissans, endéans trente mois à compter dois le jour de Pasques prouchaines qui seront le xxviiie de mars qu'on comptera lannée xxix, que madicte dame par dessus son salaire et autres choses, en quoy a ceste cause elle pourra lors estre tenu à luy, luy donnera encoires la somme de cincq cens livres de quarante gros pour une fois en don et gratuité espéciale. Et par contraire ledict maistre Loys présent a consenty que s'il y a faulte à icelle perfection déans ledict temps de trente mois, à compter comme dessus, que semblable somme de cincq cens livres dudict pris luy soit desduicte et rabatue par madicte dame ou ses officiers sur ce que lors luy pourra par icelle estre deu. Ce que les dictes parties ont accepté de leur bon grez et consentement. Et en témoinage de ce ont signé ceste présente convencion de leurs seings. Fait à Bruxelles, le xxvie de février mxv^c vingt huit. Présens Monseigneur le conte de Hocstrate, chevalier d'honneur de madicte dame, messire Anthoine de Montcut, abbé commendataire de Sainct-Vincent, aulmonnier et confesseur de madicte dame et Philippe de Brégilles, son premier escuier d'escuerie, tesmoings à ce appellez.

« Madame a déclairé, qu'elle nentend les closures des chapelles estre en ce comprinses.

Marguerite
Jeh. Lwyck van Boghem.

« Pour ce que maistre Loys dit navoir en son marché le couvent de Brouz, ayns seullement l'esglise et ce que en dépend comme dessus, ne vouloit accepter ceste cédule, ayns m'a prié parler à Madame pour estre la charge du dict couvent hors ceste cédule, ce que j'ay faict et m'a respondu que en parfurnissant le surplus cy-dessus mencionné, elle n'y entend la perfection du couvent estre comprins, ce que je certiffie par mon seing cy mis, le viiie de mars, anno xv^c xxviii.

de Montcut. »

(Archives du Nord, série B, carton de l'église de Brou.)

L'artiste gagna la gageure ; l'église fut terminée dans les délais indiqués, vers l'automne 1531 ; mais la Gouvernante ne put la voir achevée : elle était morte le 13 novembre 1530.

Ainsi ce ne sont ni les plans de Perréal, ni les projets de Michel Colombe qui servirent à Brou, mais bien ceux de Loys van Boghem, comme aussi les *dessins,* je souligne intentionnellement, de notre artiste qui furent utilisés pour l'exécution des monuments funèbres par Conrad de Meyt. Cela résulte bien clairement du traité passé le 26 avril 1526 avec Conrad de Meyt (voir p. 353), le tailleur d'images de Marguerite d'Autriche, qui s'engage à se transporter à Brou pour « besoigner aux sépultures que madicte dame entend estre faictes en ceste église de Brou, selon le pourtraict pour ce faict par ledict maistre Loys van Beughem ». N'oublions pas cette date de 1526 ; rapprochons-la de celle que nous trouvons inscrite dans le volume (pl. XXX, fig. 2) ; nous ne tarderons pas à en voir tout l'intérêt.

Tout ce qui vient d'être dit est beaucoup moins éloigné qu'on pourrait le supposer de l'étude de notre *Livre d'Heures.*

Bien des détails en effet, relevés dans les miniatures, rappellent les sculptures de Brou et montrent qu'elles peuvent être regardées comme l'œuvre de Louis van Boghem lui-même. Si on y joint les monogrammes qu'on y découvre, la chose devient à peu près certaine.

Les encadrements des miniatures sont en quelque sorte les modèles des sculptures que nous voyons à Brou : tel, par exemple, le retable de la *Vie de la Vierge* (pl. XXXI). Et quand je trouve au bas de plusieurs d'entre elles, si proches parentes de ce que nous connaissons de Louis van Boghem, les initiales L. V. B., comme sur la règle de la première page du calendrier (pl. XXX, fig. 1), il me semble difficile de ne pas admettre qu'elles ont été exécutées par celui dont nous avons ici le monogramme. Car c'est bien celui de van Boghem.

Si on cherche en effet, l'explication des majuscules qui accompagnent les miniatures, en dehors du nom LOWICH VAN BO-

GHEM, inscrit au f° 22 v° (p. 378), on peut facilement la fournir : celle du f° 64 peut servir pour toutes les autres. L. V. B. — L. A. — F. V. B. (pl. XXX, fig. 4) — sont certainement les initiales de L[ouis] V[an] B[oghem] ; L. A. reliées par un lac d'amour, L[ouis] A[nne] ; F. V. B., F[rancois] V[an] B[oghem] ; le père, la mère, le fils ; tandis que nous trouverons au cours des pages les portraits de saint Louis et de saint François, de sainte Anne, patrons des van Boghem ; le manuscrit devient ainsi un véritable *Livre d'Heures* de famille.

C'est bien d'ailleurs ce que pensait l'abbé van de Putte. Et je crois alors voir là, en quelque sorte, dans ces pages, un *Album* de projets comme celui de Villard de Honnecourt[1] (fig. 25), dessinés par un maître qui ne les a pas jugés indignes d'être conservés dans un ensemble, où comme Villard de Honnecourt encore, il inscrit son nom entier au cours des feuillets.

Mais à peine avais-je signalé très brièvement cet intéressant volume aux Antiquaires de France, que M. Callewaert dans les *Annales de la Société d'Émulation pour l'étude de l'Histoire et des Antiquités de la Flandre* (2e fasc., 1910) s'empressait d'expliquer qu'il n'est pas soutenable de voir dans Louis van Boghem, le miniaturiste, mais qu'il est simplement le destinataire du *Livre d'Heures*.

Naguère, quand j'ai trouvé derrière une statue du porche de la cathédrale de Chartres le nom de Rogerus, M. Lefèvre-Pontalis n'avait pas hésité non plus à imprimer qu'il serait *insensé* de voir là le sculpteur des grandes statues du portail Chartres[2] ? J'avoue ne pas très bien saisir l'explication de la mentalité de ces artistes qui se seraient ainsi toujours appliqués à inscrire sur les œuvres d'art qu'ils produisaient, le nom d'autres artistes ; j'ajouterais même à tracer dans certains cas des mentions de faits qui ne devaient être connus que dix ans, quinze ans après leur mort : ainsi Quentin Matsys, mort en 1530, inscrivant dans *son* tableau du *Banquier et sa femme*, le nom

1. Mély (F. de), *Revue archéologique*, 1911 (1).
2. *Bulletin des Antiquaires de France*, 1907, p. 172.

de Corneille de la Chapelle (ou de Lyon), avec la mention « peintre du Roy », charge que ce dernier n'obtint qu'en 1547[1]. Prochainement je montrerai Jean van Eyck, mort en 1441, peignant vers 1426 dans une de ses plus célèbres pages, un monument construit seulement en 1454.

Bref, M. Callewaert explique qu' : « il n'est pas admissible qu'un miniaturiste, travaillant sur commande, ait complètement négligé la personnalité du destinataire de son œuvre pour se substituer à lui en parsemant tout le livre de ses propres armoiries, devise et insignes de profession ».

Ai-je jamais avancé que Louis van Boghem avait travaillé « sur commande » ? Tout au contraire, je vois là une œuvre d'études très personnelles, qu'il a probablement offerte à sa femme. N'est-il pas bien naturel dès lors qu'il ait semé tout au travers de son livre ses armoiries, — celles de sa femme par conséquent, — ses initiales et celles de son fils et mis enfin sa signature (fig. 313) ?

Si les pièces d'armoiries diffèrent quelque peu de l'écusson *actuel* des van Beughem, ignore-t-on qu'au commencement du XVIe siècle elles sont encore assez imprécises et qu'un champ d'or *barré* d'azur (fo 22) n'est pas nécessairement très différent d'un champ *bandé* d'azur. D'ailleurs les van Boghem ne furent créés vicomtes qu'en 1756, et c'est seulement à cette date que leurs armoiries furent officiellement arrêtées.

Ce qui trouble enfin M. Callewaert, c'est que « Louis van Boghem, grand architecte, n'aurait pas alors été seulement un grand miniaturiste, mais qu'il aurait été encore un habile relieur, car la tranche dorée du livre porte, elle aussi, sa devise et son nom : IVSQ. A LA FIN. LOYS VAN BOGHEM ». Je ne saisis pas très bien. Parce que le relieur a mis sur la couverture, le nom et la devise inscrite dans le manuscrit, s'ensuit-il nécessairement que miniaturiste et relieur soient une seule et même personne ? Parce qu'au

1. Mély (F. de), *Corneille de Lyon*, dans les *Monuments Piot*, t. XVIII (1911).

bas d'un cadre, dans une exposition, on retrouvera les armoiries et le nom peints sur la toile, affirmera-t-on vraiment que c'est le même qui a fait la peinture et le cadre. Nous ne savons pas si Louis van Boghem était relieur : mais nous n'ignorons pas qu'il était dessinateur, puisque c'est lui qui avait fait, en petit, les *dessins* des tombeaux de Brou exécutés par Conrad de Meyt (v. p. 353).

Enfin je remarque là un détail intéressant. Alors que dans le manuscrit nous lisons LOWICH VAN BOGHEM (fig. 313), qui correspond bien à la signature que nous connaissons, *Lwyck van Boghem*, il y a sur la tranche du volume : LOYS van Boghem ; ce n'est donc probablement pas la même personne qui a inscrit les deux noms.

Mais il y a autre chose. Puisque M. Callewaert reconnaît la peine qu'on a souvent à découvrir dans quelque coin d'un tableau ou d'une miniature, les initiales de la signature d'un artiste, il ne faut pas négliger l'entrelacs de l'écusson qui est au bas des *Quatre Saints couronnés* (pl. XXX, fig. 3), en tête du volume ; malgré sa complication, on peut facilement y retrouver un L, un V, deux BB accolés et, au-dessous, J, initiale de Jehan, que l'artiste a signé au bas de sa *Gageure* avec la Gouvernante. Et ce n'est réellement pas là une inscription ordinaire, mais une véritable remarque, et mise à la place où à la même époque, les maîtres imprimeurs vont mettre la leur. Le volume porte donc ainsi *en tête* sa marque, comme l'*oiseau* d'Honoré de 1288 (fig. 47), Siferwas (fig. 263), Johannes (fig. 151), Martinus (p. 155), Pavo (1447) (fig. 168), Fouquet (pl. XXXV), le W. de Willelmus Vreland (1467) (fig. 172), Bénigne Guyot (fig. 221), véritables artistes éditeurs qu'il faut bien garder de confondre avec les miniaturistes, même de premier ordre, qui travaillaient sous leurs ordres et qui alors eux inscrivaient leurs noms au cours du volume, sur les galons des vêtements, comme Filippus (fig. 145), Picart, de Tours (fig. 158), Chugoinot (pl. IX, fig. 1), Alexander 2° du *Boëce* de la Bibliothèque nationale (fig. 95), Watreloos (fig. 198), Jean de Montluçon (fig. 217), Simon de Sev... (fig. 189), Bara (fig. 185), Gosart du *Bréviaire* Grimani (fig. 236), Demersau (fig. 272).

Réellement ce manuscrit est-il aussi « richement enluminé » que veut bien le dire M. Callewaert? S'il est des plus intéressants, précisément au point de vue des encadrements, il est au contraire très largement esquissé. C'est la manière d'un artiste habitué à faire des projets de sculptures et des études plutôt sommaires, bien plus que celle d'un miniaturiste. Et je ne crois vraiment pas, qu'on puisse traiter les ornements du manuscrit « d'architecture idéale et fantaisiste, qu'un architecte ne pourrait réaliser en pierre. » Il faut n'avoir point admiré le Tour du chœur de la cathédrale de Chartres (pl. XXXII), ne connaître ni le retable de Brou (fig. XXXI), ni les retables de Jan Borreman du Musée du Cinquantenaire de Bruxelles, pour traiter d'irréalisable cette dentelle tracée sur le parchemin. Van Boghem, au contraire, avec ses personnages courts et trapus est tout à fait dans la tradition du retable de Saint-Denis de Liège[1].

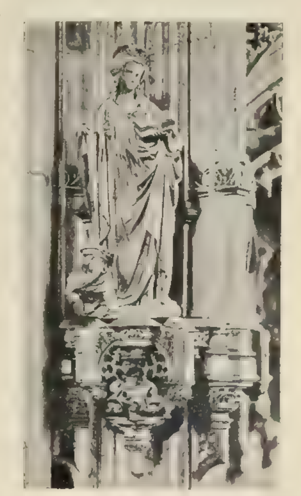


Fig. 308. — Statue de Marguerite de Bourbon, avec colonnettes incurvées. (Église de Brou.)

Et voilà qu'en plus nous allons rencontrer là un détail si caractéristique, qu'un miniaturiste même très habile, mais autre que l'artiste qui dessina les mausolées de Brou, n'aurait certainement jamais inventé. Au tombeau de Marguerite de Bourbon à Brou, les colonnettes présentent une particularité tout à fait étrange. Un peu au-dessous des chapiteaux qui les surmontent, elles s'incurvent comme une gouttière qui veut épouser une corniche, pour se redresser brusquement verticalement (fig. 308). C'est une forme absolument insolite, qui semble particulière à Brou. Or qu'on veuille bien re-

1. Destrée (J.), *Le Retable de Saint-Denis à Liège*, Liège, Poncelet, s. d. in-8° (Extrait du *Bullet. de l'Institut archéologique Liégeois*, t. XL, 1910). — Mély (F. de), *Arts anciens de Flandre*, 1913, pl. VI.

garder la *Fuite en Égypte* (fig. 309) ; de chaque côté, la colonnette qui supporte la petite niche est incurvée comme la colonnette du tombeau de Marguerite de Bourbon. Bien mince détail certainement, mais qui vraiment vaut la plus claire des signatures.

Enfin, ajoute en terminant M. Callewaert, comment l'artiste, au milieu de ses travaux absorbants, aurait-il pu trouver les loisirs nécessaires pour enluminer un manuscrit aussi riche ? N'avons-nous donc pas vu que justement de 1522 à 1526 les travaux de Brou avaient été interrompus ; et ne furent-ils pas précisément repris avec Conrad de Meyt en l'année 1526, date où le manuscrit vient d'être terminé ? Qui nous dit d'ailleurs que ce manuscrit est œuvre de loisirs, quand nous savons qu'il fut achevé avant l'exécution des sculptures de Brou et que nous trouvons entre lui et Brou de si étroits rapports.



Fig. 309. — *La Fuite en Égypte*. Miniature du *Livre d'Heures* de Louis van Boghem ; de chaque côté les colonnettes incurvées.

D'ailleurs, ignorons-nous qu'à la fin du xv[e] siècle, les architectes étaient devenus des sculpteurs d'ornements ? La construction était pour eux chose secondaire, et l'église de Brou, la dernière venue dans le feu d'artifice du style flamboyant, en fut l'éblouissant bouquet[1].

Ainsi les objections qui m'ont été faites me semblent, au contraire, confirmer l'hypothèse que nous avons ici un *Livre d'Heures* de famille, composé en quelque sorte de projets de sculptures, dans lesquels l'imagination ingénieuse de Louis van Boghem prépare les modèles définitifs qui seront exécutés par Conrad de Meyt après 1526.

1. Laborde, *Revue archéologique*, 1850-51, p. 41.

1530. Les miniatures qui décorent les *Heures Branicki,* quoique peu nombreuses, puisqu'elles sont seulement au nombre de sept, mais tout à fait remarquables, sont d'une importance extrême.

Au premier abord elles sembleraient devoir être classées dans la série des similaires des *Heures d'Anne de Bretagne,* à la meilleure époque des œuvres qu'on croit pouvoir attribuer à Bourdichon, vers 1501-1518 par conséquent (voir p. 306) : on ne va pas tarder à voir pourquoi elles doivent être placées seulement à la date de 1530.

Elles ont fait partie antérieurement d'un autre manuscrit, car elles sont simplement collées sur des feuilles de parchemin et intercalées dans un nouveau volume. En les regardant par transparence on peut en effet voir l'écriture qui est au revers. On n'a donc aucun renseignement à demander au manuscrit où elles sont actuellement. Elles mesurent en moyenne $0^{m},185$ de hauteur sur $0^{m},120$ de largeur (pl. XXXIII).

Six appartiennent à une même série exécutée par le même artiste. Leur disposition identique est très particulière : au milieu même du sujet, dans un petit cartouche réservé, débute la prière qui se continue au verso : quatre ont dans la partie inférieure un petit sujet indépendant du thème principal. Dans les deux autres, les personnages occupent toute la hauteur de la miniature.

Elles représentent *la Pentecôte* (pl. XXXIII, fig. 2), *la Fuite en Égypte* (fig. 310), *Job* (pl. XXXIII, fig. 6), *l'Annonciation aux bergers* (pl. XXXIII, fig. 1), *la Nativité* (pl. XXXIII, fig. 5), *l'Adoration des Mages* (pl. XXXIII, fig. 4). Une seule doit venir d'un autre manuscrit, *David,* de facture différente, de dimension un peu plus grande, puisqu'on a dû la rogner par en haut (pl. XXXIII, fig. 3), et qu'il est sous un portique, entre des colonnes, alors que les autres sont simplement encadrées dans une large bande de couleur.

La Pentecôte est d'une composition tout à fait personnelle. La Vierge, âgée, à droite, debout, en vêtement bleu sur une robe violette, fait face à saint Paul, en robe rouge et manteau vert. Dans le fond saint Jean est en robe blanche recouverte d'un manteau laque.

La Fuite en Égypte est exquise (fig. 310); la figure de la Vierge est charmante dans son manteau bleu sur son âne, au milieu d'un paysage vert bleu, sur lequel tranche sans heurts le turban jaune rayé de rouge de saint Joseph.

La Nativité a produit un très singulier effet; la photographie l'a complètement modifiée. Dans la miniature en effet, le côté gauche est dans l'ombre, et le côté droit en pleine lumière: dans la gravure c'est tout l'opposé: le côté gauche est en pleine lumière, le côté droit dans l'ombre. C'est que la Vierge, en manteau bleu, est venue en blanc et saint Joseph en manteau rouge vif est venu en noir. Mais la petite scène inférieure est au contraire fort juste de ton.

Fig. 310. — *La Fuite en Égypte*. Miniature des *Heures Branicki*. (Bibl. du château de Villanow.)

Il faut noter dans *l'Annonciation aux bergers* la petite maison à pans de bois, différente de la petite maison normande que nous avons vue dans le *Josèphe* de la Mazarine (fig. 281) enluminé par un artiste normand. Celle que nous avons ici est une maison de Touraine.

Mais c'est *l'Adoration des Mages*, une des meilleures de la série, que nous devons surtout examiner. Elle est extrêmement brillante. Devant la Vierge en robe violette, en manteau bleu, est agenouillé un Mage à barbe blanche qui rappelle avec beaucoup plus d'art par exemple, le type du Mage agenouillé du *Missel d'Autun* (fig. 222), où je pensais voir un type bien français, du centre de la France. Vêtu d'une robe de brocard rouge, brodé d'or, avec un baudrier bleu, qui soutient son sabre, il offre l'or.

Le second, qui est debout derrière lui, a un manteau carmin et un turban jaune d'or; le troisième a un chapeau de velours rouge et un manteau rouge à collet d'hermine. Dans la scène inférieure, on aperçoit les Trois Mages marchant à l'Étoile.

En examinant alors les détails, on peut lire sur le sabre du Mage à genoux : GASPAR, comme nous avons lu sur le fourreau du soldat du petit *Missel* de Tours VIAVIEAN (fig. 307). D'après les nombreuses signatures inscrites ainsi sur des armes (voir p. 358 et 375), c'est très probablement le nom de l'artiste, auteur des miniatures, qu'il faut relever ici.

Il est vrai qu'on peut objecter que Gaspar c'est le nom d'un des Mages. Assurément. Mais il ne faut pas oublier que l'iconographie a des règles fort précises, que les artistes du Moyen Age ont rarement transgressées.

Or, s'il est vrai que les Mages s'appellent dans les *Excerpta latina barbari* (491) d'après un texte grec perdu, *Bethisarea, Melichior, Gaschaspa,* qui deviendront dans le *Codex Egberti* (980), *Pudizar, Melchias, Gaspar,* au XIIe siècle la littérature finira par préciser de telle sorte que nous aurons alors Melchior, roi japhétique de race blanche, Balthasar, roi sémite, brun, d'Asie, Gaspar, roi chamite noir, d'Afrique, et que chacun offrira les présents de son pays : Melchior, l'or, Balthasar, l'encens du Liban (λίβανος), Gaspar, la myrrhe.

Or, ici, c'est le nom de Gaspar le nègre, qui se lit sur le sabre du Mage *blanc qui offre l'or* : Melchior, par conséquent ; enfin jamais le mage noir n'est à genoux (voir pl. XXV).

On pourrait cependant encore demeurer dans l'indécision ; mais on peut lire sur la tête du fourreau du sabre 15 et à la suite sur la bélière 30, ce qui donne, 1530 GASPAR. Il paraît alors difficile de récuser un nom ainsi accompagné d'une date précise, quand en plus nous savons que nombreux furent les miniaturistes qui portèrent ce nom[1] et que M. Ed. Baes l'a découvert au bas d'un tableau, comme signature d'artiste, sous la forme JASPER[2].

Vers 1530. En 1899, M. l'abbé Auriol communiquait à la Société Archéologique du Midi de la France[3] une grande initiale avec miniature

1. *Keuren*, 63, 280, 288, 307, 320, 332, 341, 346, 364.
2. *Bulletin des Commissions d'art et d'archéologie de Belgique*, 1886, p. 87.
3. *Bullet. de la Société archéologique du Midi de la France*, série 8°, n° 24 (1899), p. 161.

centrale provenant du célèbre *Antiphonaire* en neuf *énormes* volumes (0,820 mm. sur 0,570 mm.), que Philippe de Lévis, évêque de Mirepoix de 1497 à 1537, fit exécuter pour sa cathédrale.

Une tradition attribue ses miniatures à un artiste anonyme, qu'on ne connaît que sous le nom de « Cordelier Manchot ».

Ces volumes, sauf deux, hier encore à la bibliothèque de Foix (mss. 47-48), mais qui ont été volés le 12 juin 1913, ont été effeuillés et dispersés. Cinq de leurs belles miniatures, après avoir servi de bons points chez un instituteur, ont été sauvées par la Société archéologique de Toulouse, qui les a placées au musée Saint-Raymond. D'autres sont conservées au château de Léran, appartenant au duc de Lévis-Mirepoix ; une enfin appartient au Dr Chamayon. C'est cette dernière qui a été retrouvée par l'abbé Auriol, auquel je dois l'intéressante photographie publiée ici (pl. XXXIV). Il me l'avait envoyée en me demandant si on ne pouvait tirer parti des deux inscriptions tracées sur les pleins de ce G, de sentiment encore très gothique.

Le sujet central est *l'Immaculée Conception,* assez pauvrement dessinée, quand au contraire les miniatures du musée Saint-Raymond sont d'un pinceau tout à fait artistique.

Disons tout de suite que les mss. 47 et 48 de la bibliothèque de Foix, que je n'ai pas vus, donnent d'après le *Catalogue*[2], les deux dates de 1534 et 1535.

Les cinq remarquables initiales du musée Saint-Raymond sont :

a) un G, dont l'intérieur est rempli de soldats, vêtus à l'antique, sous un étendard rouge à croix blanche ;

b) une L, avec l'*Adoration des Bergers* ;

c) un B, avec *la Trinité* dans la boucle du haut, un *Paysage* dans celle du bas ;

d) un E, avec *la Cène* et l'écusson des Lévis ;

e) un E, avec l'*Adoration des Mages*.

1. *Catalogue des Manuscrits des bibliothèques publiques*, t. XXXI, p. 699.

Elles sont d'une science anatomique et d'une valeur artistique bien supérieure au G du Dr Chamayon [1].

En les examinant avec soin, on peut remarquer dans le plein du G un nom, ZITA (fig. 311) ; c'est certainement une signature d'artiste. Ce nom de femme est celui d'une sainte vénérée à Lucques, et l'exécution rappelle de très près une fort belle page d'un manuscrit qui fut exposé au Burlington Club en 1908 (ms. 118) et qui était signée sur la base d'une colonne, IERONIMUS F., c'est-à-dire *Girolamo de Cremone fecit.*



Cliché Consi.

Fig. 311. — Le nom de Zita sur le plein d'un G de l'*Antiphonaire de Mirepoix*. (Toulouse, Musée Saint-Raymond.)

Peut-être alors est-il opportun de rappeler que vers cette époque Louis II d'Amboise (1503-1510) et Charles Robertet (1510-1515), évêques d'Albi, avaient appelé pour décorer leur cathédrale une colonie d'artistes italiens, élèves de Jean d'Udine, qui ont laissé leurs noms dans les fresques. Nous y trouvons également le nom d'une femme, Lucrecia Cantora Bolognesa, avec ceux d'Ambrosio Laurens de Modène, Antonio de Lodi, Franciscus Donela de Carpa.

Pour en revenir à la miniature du Dr Chamayon, l'inscription, presque invisible sur la photographie — parce qu'elle est en or sur fond jaune, — a été soigneusement décalquée par M. l'abbé Auriol (fig. 312).

Fig. 312. — Inscription dans la lettre G de l'*Antiphonaire de Mirepoix*. (Collection du Dr Chamayon.)

Il me semble d'abord lire NAVA COMINS, c'est-à-dire Nava en Comminges, *s* équivalant dans bien des cas à *ges* : telles les *Chroniques de Burs* de l'inventaire de 1411 de Charles V, tandis que l'exemplaire du duc de Berry (British Museum, Royal, 19. E. VI) porte : *Chroniques de Bourgues.* Et Nava est parfaitement une localité de Comminges.

Puis, après avoir relevé dans le G du musée Saint-Raymond le

1. M. l'abbé Auriol a bien voulu compléter les renseignements que je n'avais pas tous relevés lors de mon examen à Toulouse ; je le prie de trouver ici l'expression de mes remerciements.

nom indiscutable de ZITA, je cherchais dans l'inscription de l'autre branche de ce G un nom d'artiste. Ne pourrait-on y lire : I X FRAPA O[pifex]? Ce nom de Frappa d'ailleurs est bien de ces régions, d'où était originaire notre contemporain, le délicat aquarelliste Frappa mort il y a quelques années.

* * *

Ma tâche doit ici prendre fin.

Si pendant le premier tiers du xvi[e] siècle, la Renaissance n'a pas eu de prise sur la mentalité des artistes élevés sous le régime de la discipline du Moyen Age, les jeunes au contraire, qui forment leur personnalité dans une ambiance nouvelle, vont modifier leur technique. Ce ne sont plus des primitifs; ils ne nous appartiennent donc pas.

Mais nous devions conduire jusqu'à leur tombe les anciens que le siècle commençant n'avait point changés ; à d'autres le soin de nous faire connaître maintenant ceux qui, dépouillant un vêtement d'art démodé, ont cru, dans une formule nouvelle, retrouver l'art perdu, pensaient-ils, depuis seize siècles.



Fig. 313. — Devise et signature du *Livre d'Heures* de Louis van Boghem. (Bibliothèque du Séminaire de Bruges.)

ADDITIONS

XIVe siècle. Au nombre des manuscrits du Chapitre de Lyon qui viennent d'entrer à la Bibliothèque municipale de la ville de Lyon, se trouve un volume de *Décrétales*, qui rappelle le ms. d'Honoré (voir p. 37). Avant qu'il partît de la Primatiale, le Dr Birot et l'abbé J.-B. Martin l'ont étudié et photographié. Je leur dois d'en pouvoir parler; grâce à eux, ma tâche a été singulièrement simplifiée. C'est un volume de 470 mm. de hauteur sur 0,305 de largeur, rempli d'initiales et de lettrines variées de dessin et de couleur, orné de quarante miniatures de style avignonnais. Au fo 1, chapitre 1, se trouvent deux miniatures accolées (h. 0,10 cm., l. 0,17 cm.) : à droite c'est *la Loi naturelle et évangélique*, représentée par le Pape entouré de ses évêques, à gauche *la Loi civile*, figurée par le Roi, entouré de ses vassaux (pl. XXXV, fig. 1 : voir aussi fig. 35).

Mais notre attention doit surtout être attirée par une bande qui se trouve presque au bas de la première page : on y lit en or, GUILLERMo BOUDREUILE; entre les deux noms, un blason soutenu par un homme qui semble plier sous le faix, porte d'azur au lion de gueules, marchant sur des rochers verts, n'ayant aucun caractère héraldique par conséquent.

Ce nom placé absolument comme une foule d'autres indiscutables qui nous ont passé sous les yeux depuis le IXe siècle : HRABANUS (fig. 5), GODEFRIDUS (fig. 18), RATMAN (fig. 30), ALEXANDER

(fig. 95), JOHANNES (fig. 151), LOYSET L. (fig. 208), BENIGNE GUYOT (fig. 221), SIFERWAS (fig. 263), FOUQUET (pl. XXXV, fig. 2), jusqu'aux imprimeurs comme BERCHTOLDUS (fig. 150), paraît bien un nom d'éditeur, qui doit prendre ainsi une place fort honorable parmi les artistes Provençaux.

Entre 1456 et 1467.

Des discussions passionnées qu'ont fait naître mes études, l'identification de la signature d'Ugo de Vosor ne fut pas la moindre. MM. P. Durrieu et Stein ont prétendu voir simplement dans l'inscription, le nom « du roi d'Assyrie, Nabuchodonosor » (cf. p. 208).

Même après toutes les objections, je pense devoir maintenir ma première lecture : Ugo de Vosor. Mais je crois intéressant de signaler à mes contradicteurs la curieuse découverte, que M. Maeterlinck vient de publier dans la *Chronique des Arts* (1913, p. 28) et qu'il a complétée dans le *Bulletin de l'art* (1913, p. 86). Il y étudie les peintures de la Boucherie de Gand, une *Nativité* et une *Adoration de l'Enfant Jésus :* elles sont d'un artiste, Nabur Martins, qui apparaît à Gand en 1440 ; on propose actuellement son identification avec le Maître de Flémalle. Or, dans les Comptes, il est appelé Nabuchodonosor, dont bien probablement Nabur est la simple contraction familière. Dès lors, à supposer même qu'il y aurait NABUCODONOSOR dans le coupet de la tente du Bon roi Alexandre, il faudrait, avant de proposer simplement de lire là le nom de Nabugodonosor « *roi d'Assyrie* », qui n'a aucune raison de se trouver à cet endroit, se demander si ce ne serait pas, comme tant d'autres noms, qu'on fut obligé d'admettre plus tard comme des signatures après les avoir très vivement combattus, celui d'un artiste inconnu hier, célèbre demain.

xve siècle.

Le nom de « Maître aux banderoles » (cf. p. 155) fut donné pour la première fois par un ancien conservateur de la Bibliothèque nationale, Duchesne, à un graveur allemand auquel il attribuait plusieurs estampes présentant des similitudes de technique, notam-

ment des banderoles, sur lesquelles il inscrivait des devises en lettres gothiques.

Il faut dire que Renouvier voyant ces banderoles dans les gravures les plus diverses, se moquait de cette appellation. Zani, lui, le nommait le « Maître de 1464 », parce qu'on lit cette date sur la lettre A d'un alphabet gothique, gravé sur bois, au Musée de Bâle. Il l'appelait également le « Maître aux chairs emplumées ». C'est amusant, mais nullement scientifique.

Aussi M. A. Blum a-t-il rendu service à nos études, en mettant dernièrement sous les yeux des lecteurs de la *Revue de l'art*[1], une série de pièces attribuées à ce « Maître aux banderoles », qui permettent ainsi de connaître l'œuvre qu'on croit sortie de son burin. Je déclare d'ailleurs, devant ces rapprochements, mon profond scepticisme.

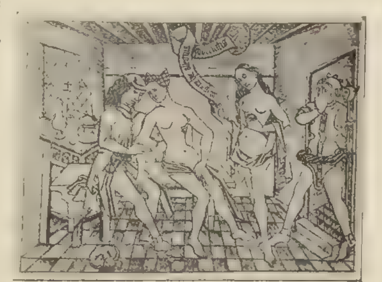


Fig. 314. — *Le Jeune homme et la femme nue*, du « Maître aux banderoles ». (Vienne, Albertine.)

Vraiment, si *le Jeune homme et la femme nue* de l'Albertine de Vienne (fig. 314) peuvent être rapprochés de *la Fontaine de Jouvence* également à l'Albertine, car nous y retrouvons la même femme au col incliné, ces deux gravures paraissent sans aucun lien avec *la Roue de la Fortune* du British Museum, avec *la Vierge immaculée*, enluminée, signée P. MCCCCLI, du baron Edm. de Rothschild. Mais ce n'est toujours que du sentiment.

Quelque temps avant l'article de M. A. Blum, M. A. de Hévésy avait donc publié son intéressante étude sur le *Bréviaire de Sigismond de Luxembourg* que j'ai résumée p. 155.

Or, une des miniatures, celle que j'ai reproduite, *les Noces de Jason et de Médée* (fig. 146), porte également une banderole.

Bien entendu, la banderole n'est rien ; mais elle invite à faire un

1. Novembre 1912 ; j'emprunte à son article le petit cliché de « *La Femme nue* ».

rapprochement entre l'anatomie de la miniature et celle de la gravure. Dans les deux, les têtes des femmes sont beaucoup trop grosses (six têtes au lieu de sept et demie ou huit), les membres inférieurs très grêles, la taille très marquée, le ventre tout à fait plat, alors que les artistes du Nord l'accusent au contraire avec une terrible exagération (voir *le Paradis terrestre*, fig. 97). Bref, si on fait la part respective du pinceau et du burin, il y a plusieurs points communs frappants.

Nous avons vu que M. de Hévésy avait fait connaître le nom de l'artiste qui avait enluminé l'*Histoire de Troie*, un certain *Martinus opifex*, qui avait inscrit lui-même son nom, sans humilité, au bas de la première page du manuscrit.

Quel est ce Martinus ? Est-il identifiable avec le « Maître aux banderoles » ? Nous n'affirmons rien : notre rôle est de réunir des documents ; mais l'hypothèse est de celles dont il faut, je pense, tenir compte.

Vers 1465. Les *Heures de Laval* (Bibl. nat. ms. lat. 920) sont connues par une fort belle miniature représentant Louis de Laval agenouillé en face de la Vierge. Elle a été nombre de fois reproduite, accompagnée quelquefois de la miniature de *la Vierge* qui lui fait face (f° 50 v°). Ce manuscrit a figuré à plusieurs expositions, mais toujours ouvert à la même page (f° 51 r°), comme si cette miniature était unique. De très brèves notices lui ont été consacrées, quelques lignes seulement, dans lesquelles la critique se borne à exprimer le regret de ne pas connaître l'auteur de ces miniatures, desquelles au reste on n'a, en quelque sorte, jamais parlé.

Tout ce qu'on en sait, tout ce qu'on en a dit, se résume en ces lignes que je copie dans le *Catalogue de l'Exposition des portraits peints et dessinés du* XIII*e au* XVII*e siècle*, à la Bibliothèque nationale (Avril 1907) :

« Le portrait de Louis de Laval s'y trouve trois fois (f°s 45, 51, 129 v°), mais le plus remarquable des trois est incontestablement celui du f° 51 auquel le volume

est ouvert. Légué par son propriétaire à Anne de France, duchesse de Bourbonnais, comme l'indique la note de Robertet secrétaire du duc de Bourbon, écrite sur la feuille de garde de la fin (f° 342 v°), ce volume entra dans la collection de livres formée à Moulins par les ducs de Bourbon et en suivit le sort. Or on sait que cette collection fut confisquée en 1523 par François I, à la suite de la défection du connétable de Bourbon. »

Et c'est tout.

Il ne sera pas alors sans intérêt, je crois, d'en reprendre la description. Il semble bien en effet que le volume n'a pas été complètement examiné, car lorsqu'on nous parle de trois portraits de Louis de Laval qui s'y trouvent, on doit faire immédiatement remarquer que le portrait du f° 129 v° est celui d'un jeune homme, bien différent des deux autres, probablement un des fils de Louis de Laval, et qu'au f° 334 v°, il existe un admirable gisant, peint au vif, accompagné d'un homme nu agenouillé, représentant alors Louis de Laval, identifié par l'inscription du marbre :

ICI REPOSE MESSIRE LOYS DE LAVAL CHEVALIER
EN SON VIVEN SEIGNEUR D

Ce manuscrit, dont les feuillets ont 240 mm. de hauteur sur 165 mm. de largeur comprend 342 folios. Sauf en tête deux feuillets de garde et un r° blancs, à la fin un v° et un r° (f° 342) blancs, au revers duquel se trouve la note de Robertet[1], les autres, c'est-à-dire 676 pages sont magnifiquement enluminés de 185 miniatures à pleine page, et de 491 encadrements dans lesquels le texte occupe 120 mm. sur 78. Cette importante bordure comprend, en haut une bande d'or sur laquelle sont tracées en bleu trois lignes en français

1. « Ces heures fist faire Loys de Laval, seigneur de Chastillon et de Comper, chevalier de l'ordre du roy et Grand Maistre des eaux et forestz de France, qui trespassa à Laval le XXI[e] jour d'aoust mil CCCC IIII[xx] et IX, à l'âge de soixante dix-huit ans. Et par son testament les donna à Madame Anne de France, fille du roy Loys XI[e] de ce nom, que Dieu absoille et seur du roy Charles VIII[e] de ce nom à présent régnant, duchesse de Bourbonnoys, de Forestz, de la Marche et de Gien, vicomtesse de Carlat et de Murat, dame de Beaujolais, etc. Et les luy a envoiées le conte de Laval grant maistre dostel de France, nepveu et héritier dudit bon chevalier, seigneur de Chastillon. Robertet. » Anne était fille de Charlotte de Savoie. Mariée à Pierre de Bourbon II, elle fut régente du royaume pendant la minorité de Charles VIII (1485); elle mourut à 60 ans, en 1522.

résumant le texte latin: sur le bord extérieur un petit tableau vertical de 110 mm. sur 42 mm.: dans le bas un tableau horizontal de 62 mm. de hauteur: dans l'intérieur enfin de chaque page, monte un petit panneau d'or de 18 mm. de largeur, sur lequel volent trois amours superposés, alternativement bleu, violet, rouge. C'est ainsi dans cette série plus de 980 miniatures, formant avec les grandes pages, un total de 1160 miniatures environ. On voit immédiatement la richesse de cette décoration, qui n'a peut-être pas de rivale dans notre art du milieu du xv[e] siècle.

Mais si l'unité de l'œuvre est fort évidente, contrairement au *Bréviaire Grimani* par exemple, composé d'éléments tellement divers (voir p. 290), si on sent qu'une personnalité bien marquée a présidé à un plan très arrêté et en a surveillé jalousement l'exécution, il n'en reste pas moins qu'à l'examen nous allons rencontrer dans les premières pages une petite suite de miniatures admirables, certainement des plus belles de l'art français du xv[e] siècle, qui paraissent complètement indépendantes du reste du volume, quoique certainement elles aient été exécutées pour le manuscrit, car elles sont exactement de la dimension des autres.

Ce sont d'abord cinq des *Journées de la Création*, à pleine page. L'Éternel, ici représenté par le *Christ*, crée la Lumière, le Firmament, la Terre, le Soleil et la Lune, les Animaux. Le visage du Seigneur est pâle, ses cheveux et sa barbe sont blond doré, sa robe violette: dans la miniature du f° 4 v°, les oiseaux les plus rares, des couleurs les plus vives, peuplent l'Eden. La figure du Christ est tout à fait de technique française, si différente, on le sait, de la tradition Eyckienne.

Du calendrier, rien pour l'instant à dire, sinon qu'il a été fait, indiscutablement, pour le manuscrit, comme en témoignent, non seulement les encadrements, mais les amours superposés et surtout les armoiries des Laval, peintes à droite, dans le bas du *Mois de Janvier* qui sert de frontispice au volume (pl. XXXV, fig. 2).

Viennent ensuite douze *Sibylles*, à pleine page, qui forment en

quelque sorte un chapitre séparé, d'une économie toute différente du texte du *Livre d'Heures*. Leur cahier s'ouvre au f° 17 r° par *l'Arche de Noé*. Au v° on voit *la Sibylle persane :* à chaque v° est une Sibylle différente : *la Libyenne* (18 v°), *l'Erythréenne* (19 v°), *la Cuméenne* (20 v°), *la Samienne* (21 v°), *la Cimmérienne* (22 v°), *l'Européenne* (23 v°), *la Tiburtine* (24 v°), *l'Agrippienne* (25 v°), *la Delphique* (26 v°), *l'Hellespontiaque* (27 v°), *la Phrygienne* (28 v°). Au recto de chacun des f^os suivants, leur faisant face par conséquent, une enluminure à pleine page à deux registres, reproduit en haut leurs prophéties, tandis qu'au bas les Prophètes tenant de longues banderoles sur lesquelles sont inscrites les sujets représentés au-dessus d'eux, font face aux Apôtres. Le v° du f° 28 est entièrement occupé par les armes des Laval, peintes sur une housse supportée par un guépard.

En dehors de *la Création* et de ces *Sibylles,* tout le reste du volume sera d'une uniformité parfaite.

Pour être mis tout à fait en lumière, ce manuscrit demanderait de bien longues pages : je laisse alors de côté les encadrements exécutés certainement d'après des modèles excellents, mais qui sont d'artistes de second ordre ; je parlerai surtout des grandes miniatures.

Le Christ et *les Sibylles* sont admirables ; la gravure ne saurait rendre le charme extraordinaire de ces figures exquises invraisemblablement lumineuses, le teint velouté des chairs, le blanc des voiles qui tranche si nettement sur l'or des cheveux, enfin l'opposition du manteau bleu sur la robe de laque ombrée d'or, dans le vert d'eau de la chaise sculptée où est assise la Sibylle libyenne (pl. XXXVI, fig. 1).

Au f° 39, une *Pieta* rappelle celle qu'on croit pouvoir attribuer à Rogier van der Weyden : au f° 50 v°, une *Vierge* très particulière, devant laquelle est agenouillé Louis de Laval (f° 51 r°).

Avec le f° 96, commence une série de miniatures d'une technique très différente. Elles sont très gouachées, très gommées, extrêmement brillantes, on les dirait vernies ; elles se poursuivent jusqu'au f° 160 ; elles sont d'une facture courante. Au milieu d'elles, on rencontre çà et là quelques miniatures de la première main, entre autres un

Couronnement de la Vierge qui rappelle Memling, avec des ombres violettes, très inattendues à cette époque, sur les vêtements blancs.

Avec le f° 179, reprennent les extraordinaires miniatures, certainement françaises. Mais au lieu de rester dans la technique ponentaise, comme les précédentes, elles rappellent par la présentation, par le faire, par le coloris, Fra Angelico. Ce sont aux f°s 179, 180, 181, des *Saints assemblés,* aux figures singulièrement énergiques, des portraits certainement ; au f° 182, des *Saintes* dont les auréoles d'or innombrables se perdent dans l'Infini, pendant qu'au premier plan les voiles blancs, les manteaux d'or, les robes bleues, les voiles d'or, les vêtements laqués, les robes blanches se jouent avec une incomparable douceur sous les nimbes d'or brillants qui vont s'étageant par milliers. jusqu'aux limites de l'horizon. L'auteur de cette miniature est assurément un de nos plus grands maîtres français.

Fort intéressant est *le Dit des Trois Vifs et des Trois Morts* (pl. XXXVI, fig. 2); il termine en quelque sorte une série, car nous allons maintenant tourner 62 f^os sans rencontrer une seule grande miniature. C'est seulement au f° 252 qu'elles vont recommencer et alors, presque chaque page en portera une.

Jusqu'au f° 302, elles seront secondaires. Mais là, par exemple, une admirable main va , de nouveau, retenir notre attention. Autant dans la série des *Sibylles* et des *Assemblées des Saints,* le dessin large, les couleurs brillantes, claires, les physionomies personnelles, dénotent un peintre de chevalet, autant le faire de celles-ci est l'œuvre d'un grand miniaturiste. Le dessin en est très poussé, les détails précieux, les chairs ivoirines. Ce sont ainsi deux artistes de tout premier ordre, laissant bien loin derrière eux leurs autres collaborateurs. Ils ne sauraient se comparer : et cependant leur rapprochement ne peut que les faire valoir.

Du second nous trouvons une petite suite de *Miracles* accomplis par des saints spéciaux qui s'appellent : S. Claude, S. Julien, S. Jérôme, S. Hubert, S. Tugual, S. Charlemagne.

Cet artiste est remplacé au f° 313 par une autre main, inférieure,

mais le f° 320 nous ramènera aux souvenirs de l'Angelico ; le f° 335 enfin, nous montrera un *Jugement dernier* dans le sentiment du *Retable de Beaune*.

Tel est, très rapidement analysé, ce précieux manuscrit, dont, avec tant de raison, on déplore de ne pas connaître l'auteur.

Mais après cet examen, il semble vraiment difficile de croire qu'un seul artiste a pu mener à bien ce volume. Non seulement, combien d'années lui aurait-il fallu pour terminer ces 1160 enluminures, mais comment expliquer des différences de faire si extraordinaires, qu'on ne saurait vraiment les caractériser par les termes « d'œuvres de jeunesse », « de plein du talent », « d'âge mûr », dont on se sert si souvent pour sortir d'impasses qu'on veut absolument franchir (voir p. 259).

Reprenons donc simplement le volume et interrogeons-le.

Nous savons qu'il a été fait pour un très grand seigneur, Louis de Laval, seigneur de Châtillon, mort en 1489 à soixante-dix-huit ans ; il était né en 1411. Comme dans son portrait il paraît agé de cinquante-cinq ans environ, le manuscrit pourrait donc avoir été éxécuté vers 1465. Il fut légué, à Anne de France, fille de Louis XI, qui naquit en 1462 et épousa Pierre de Bourbon II. Y a-t-il à rapprocher ces deux dates et à se demander si par hasard, le manuscrit regardé dès cette époque comme admirable, n'aurait pas été donné à la fille du Roi, parce qu'il avait été terminé précisément au moment de sa naissance ? Ceci n'est rien.

Mais faisons un départ. Il y a là, deux sortes de miniatures, celles à pleine page et les encadrements. Les grandes appartiennent à quatre mains au moins : une série comprend, le *Christ*, les *Sibylles*, les souvenirs d'Italie ; une autre, les pages gommées ; une troisième, les *Miracles des Saints*, aux couleurs ivoirines. Je ne parle pas du reste.

Les premières, je le répète, sont absolument françaises. Il y a bien longtemps, dès 1881, A. Ramé, au Comité des travaux historiques, les avait rapprochées du célèbre *Livre d'Heures* d'Etienne

Chevalier aujourd'hui à Chantilly : il montrait les rapports de technique, d'inscriptions, de couleur qui les unissait; l'impression actuelle ne saurait différer. Fouquet, qu'on connaît moins mal qu'à cette époque, se retrouve dans les *Sibylles,* qui rappellent si bien Agnès Sorel du Musée d'Anvers, dans la *Lapidation de Saint Etienne,* qui fait souvenir, mais comme une copie rappelle un original, du patron d'Etienne Chevalier du Musée de Berlin.

Les *Guerriers,* les *Batailles* (pl. XXXVII, fig. 1), on doit les comparer aux miniatures de *l'Antiquité des Romains* de M. Yates Thompson, dont une est signée JEAN F. (pl. XI, XII, XIII et fig. 201, 202, 203; pl. XXXVII, fig. 2).

Les réminiscences de Fra Angelico nous permettent de rappeler le voyage en Italie de Fouquet, où il laissa, quoi qu'on en dise, de si brillants souvenirs (voir p. 232).

Mais tout cela, c'est une impression personnelle; et si dans une des pages nous lisons ROMA, si dans les tentures nous voyons RE, VA que je ne puis expliquer, rien ne nous autorise, ici, à contredire l'affirmation de M. André Michel, que Fouquet connut l'injure du mépris et de l'oubli, rien ne nous permet de percer ce prétendu mystère, dont l'œuvre du grand artiste est entourée, dit le comte P. Durrieu (voir p. 227 et 231).

Ajoutons que parmi ces premières miniatures, si parentes de Fouquet — du moins de ce que nous croyons en connaître —, il en est pourtant quelques-unes, qui rencontrées autre part, seraient immédiatement regardées comme de l'École de Touraine et rattachées au pinceau qu'on suppose celui de Bourdichon (voir p. 330 et fig. 276). Telle la *Vierge* (f° 50 v°), telle une *Sainte Anne* (f° 286), dont les carnations, les mouvements, les yeux clignotants et dissymétriques, sont si proches parents des *Vierges en prières* des *Heures d'Anne de Bretagne*.

Le Dit des Trois Vifs et des Trois Morts (pl. XXXVI, fig. 2) nous fournit dans l'embase du cadre, mais en lettres presque invisibles, brun sur brun, tracées seulement en quelque sorte par une ligne

d'ombre, à la fin du XVI[e] siècle, par une main qui rappelle les faux du secrétaire du comte de Béthune[1] :

> [NOB]LE HOME IHE DVCHESNE VA∂E
> CHENBRE ET CONSELLER DV ROI.

M. Dorez, en me faisant connaître le ms. fr. 7856, contenant l'*Etat de la Maison Royale*, m'a permis d'identifier ce Duchesne, qui s'appelait Jean dit Cadoillet, et fut nommé Valet de chambre du Roi en 1572. Comment son nom se trouve-t-il inscrit d'une façon si discrète sous cette représentation ? Il n'a certes aucun rapport avec les artistes qui travaillèrent au volume cent vingt ans auparavant ; mais il indique qu'il séjourna au moins quelque temps entre les mains de ce Valet de chambre : c'est un renseignement bibliographique intéressant.

Je passe les miniatures vernissées où je n'ai rien découvert, pour arriver aux *Miracles des Saints :* là aucune difficulté. Sur l'embase de la première miniature de la série, un phylactère, à la suite d'un cryptogramme qui rappelle une inscription reproduite dans l'*Archæologia Ertesito* (de Budapest)[2], en lettres que le Moyen Age appelait l'*Alphabetum Servianum*, donne WIELAN, en clair (pl. XXXVIII, fig. 1). Or Wieland est un artiste bien connu ; c'est lui que nous avons l'habitude d'appeler Wreland, quoique les textes publiés par Laborde dans ses *Preuves des ducs de Bourgogne* nous donnent toujours Wieland. Ce serait alors quelques pages nouvelles de cet artiste, dont j'ai déjà publié plusieurs miniatures signées W, notamment dans l'*Histoire du bon roi Alexandre* du Musée Dutuit (voir p. 198 et fig. 172 et ss.).

Je dois enfin signaler une des miniatures d'encadrement, celle du f° 308, car elle porte très lisiblement sur le collet d'Osias, RVBEVS (pl. XXXVIII, fig. 2).

Quand on sait que les imprimeurs furent bien souvent d'abord

1. Voir p. 226 et pl. X.
2. 15 février 1913, p.8.

miniaturistes obligés de s'adapter aux nouvelles conditions de vie, on pourrait proposer de voir là le nom d'un des célèbres Le Rouge qui, comme Balmer, comme Cremer, comme Husz, dont j'ai retrouvé les noms dans les deux industries, enluminure et imprimerie (voir p. 225), aurait commencé par être miniaturiste au XVe siècle.

On aurait encore à relever dans les miniatures secondaires bien d'autres inscriptions en clair ; mais n'ayant aucune solution à proposer, je me bornerai à signaler les noms de NICOLE (f° 90 v°), de VARIN (f° 159), de MATHIEV, sur une pierre tombale, et on sait l'intérêt des pierres tombales pour les signatures d'artistes (f° 252 v°)[1], de FORTIN (f° 301), d'IVONE (f° 310), de A. COVLART, sur une tente au f° 314.

Quoique la *Bethsabée* du f° 315 soit très antérieure aux *Bethsabée* que M. Ém. Male croit avoir été inventées par Bourdichon (voir p. 307), son art secondaire ne nous arrêterait pas, si nous ne devions soigneusement appeler l'attention sur le fond, qui n'est autre que la ville de Bourges avec tous ses détails, si conformes à la vue de la *Raccolta*.

Cette vue est bien autrement précise que celle des *Très riches Heures du duc de Berry* (pl. VIII et fig. 151). Le Palais de Jacques Cœur qu'on y aperçoit, terminé seulement en 1453, nous dit alors que notre manuscrit ne saurait être antérieur à cette date, qu'il est postérieur par conséquent au voyage de Fouquet en Italie

Mais enfin, tout cela ne fournit aucun renseignement sur les admirables pages de la première série. Je les feuilletais, je les interrogeais en vain, quand l'idée me prit de tenter le déchiffrement de ces lettres qui paraissent semées au hasard, à travers les feuillages du frontispice (pl. XXXV, fig. 2). Je ne tardai pas à lire dans le haut à gauche un nom, BOVRGEO, écrit en forme de V, plus bas IVAN en lettres tracées perpendiculairement, et un peu plus loin, ANNE, en inscription cavalière si usitée au Moyen Age (voir pl. XX, fig. 4, le petit *Livre d'Heures* avec le nom d'Anne).

1. Voir Linhard (p. 57), Arozi (p. 222), Willelmus (p. 223).

Or BOVRGEO, c'est le nom d'une miniaturiste fort connue, celui que portait la fille de Jehan Lenoir, peintre du roi Jehan qui lui donna en 1358 une maison rue Troussevache. On pourrait alors peut-être voir ici un petit fils de ce Jean Lenoir. En continuant mon déchiffrement une surprise m'attendait. Accolées aux armes de Laval, mais séparées par l'écu, sept lettres terminaient l'inscription : FOV d'un coté, QVET de l'autre. Là, aucune interpolation n'existe, aucune interprétation n'est nécessaire. C'est un nom qui termine l'inscription, comme une signature termine une lettre, et ce nom, c'est FOVQVET; il vient ainsi authentiquer des hypothèses qui commencèrent à prendre corps le jour où j'ai rencontré dans une miniature, supposée aussi de Fouquet, ce JEAN F. qui lui ouvrit les portes du Louvre (voir p. 236). Cette fois, dans un livre qu'on attribuait à Fouquet, c'est le nom tout entier qui vient affirmer qu'il ne fut jamais interdit à un Fouquet, humble, méprisé, oublié, d'inscrire son nom sur une de ses œuvres, c'est une signature qui vient soulever un coin du mystère qui entoure, dit le comte P. Durrieu, l'artiste.

Et c'est pour cela certainement qu'à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, lorsque j'ai montré le 11 avril 1913 ce nom, l'éminent historien qui ne pouvait le récuser, m'engageait à la prudence, en m'expliquant qu'il pourrait être simplement la signature d'un des fils de Fouquet, François ou Louis. Je n'ai pas très bien compris l'objection, car elle ne modifie en rien la *signature* FOVQVET; il est vrai que le mystère se trouverait alors ainsi dissipé. Mais, mon aimable confrère, M. Roman, me faisait aussitôt remarquer que cet IVAN, perpendiculaire à FOUQVET, était plus que probablement JUAN, identifiant ainsi sous une forme peut-être insolite, il est vrai, notre Jean Fouquet.

Dès lors, par sa place, au bas du frontispice, en tête du volume, au lieu d'être tracé comme JEAN F. dans la miniature de la page du Louvre (fig. 203), il nous laisse soupçonner que celui que nous admirons comme un très grand artiste, fut probablement, comme au XIIIe siècle Honoré (p. 35), au XIVe Pucelle (p. 60), au début du XVe

les van Eyck (p. 154), et plus tard Bourdichon (p. 314) et tant d'autres déjà légion, un véritable industriel, entrepreneur d'enluminures ayant des ouvriers, marchand de manuscrits, prédécesseur des imprimeurs qui, au XVIe siècle, en inscrivant leurs noms au bas de la première page du volume qu'ils mettaient en vente, continuaient ainsi simplement une tradition obligatoire que nous pouvons suivre depuis l'origine des corporations laïques.

*
* *

Peut-être sera-t-on surpris de trouver à la fin de ce volume (pl. XXXIX) la reproduction d'une page du maître peintre Corabœuf, exécutée à Rome, en 1902. L'idée doit en effet sembler absolument paradoxale.

Mais il me suffira de faire remarquer, dans le diadème qui surmonte la tête de l'*Odalisque* centrale, l'enroulement des fils d'or, dont les enlacements forment : CORAB. IN VILLA MEDICIS.

Ce nom écrit ainsi, à un moment où nul ne soupçonnait les signatures dissimulées des Primitifs, montre que la mentalité artistique n'a subi aucun changement, et que des siècles les plus reculés jusqu'à notre temps même, les artistes vécurent un même rêve, auquel les historiens et les paléographes ont cru devoir n'attacher aucune importance.

Et c'est alors qu'ils ont déclaré qu'il n'existait pas.

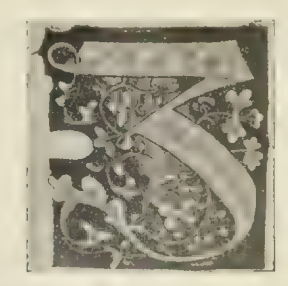


Fig. 315. — Lettre du *Boccace* de Carpentras

TABLE DES MATIÈRES

A

B

C

D

E

H

I

M

N

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

TABLE DES GRAVURES HORS TEXTE

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



P. 4

CHARLES LE CHAUVE

Miniature du Codex aureus de Ratisbonne.

Signé par BERINGARIUS et LIVTHARDUS.

Phototypie A.ary-Roelle, Paris



P 20

BIBLE DE WURZBOURG

Miniature signée HAINRICUS PICTOR.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P 22

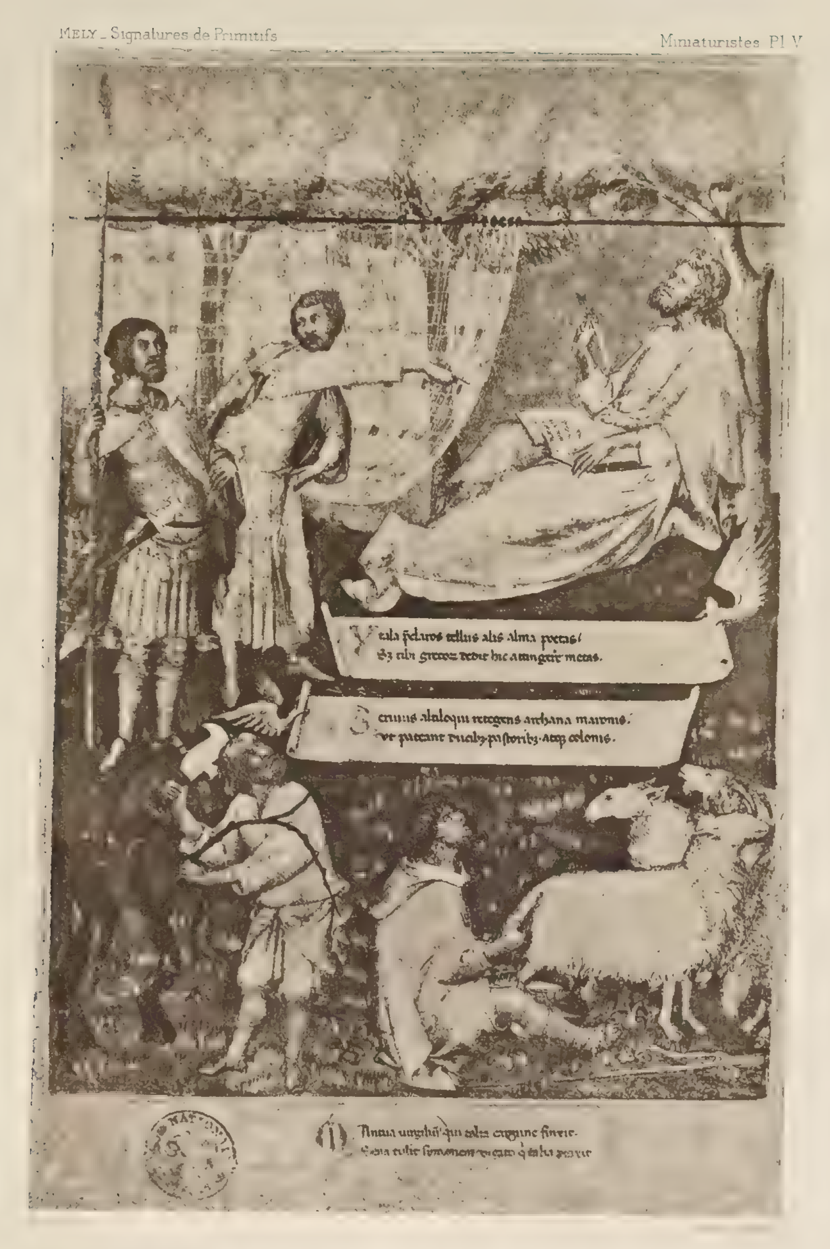
BIBLE MORALISÉE DE SAINT LOUIS
(Collection Pierpont Morgan)
Miniature signée FORTIN

Phototypie Alary Baelie, Paris



BIBLE MORALISÉE DE SAINT LOUIS
(Collection Pierpont Morgan)

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



FRONTISPICE DU VIRGILE DE PÉTRARQUE, PEINT PAR SIMONE MARTINI

(MILAN : BIBLIOTHÈQUE AMBROSIENNE)



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE

P. 110.

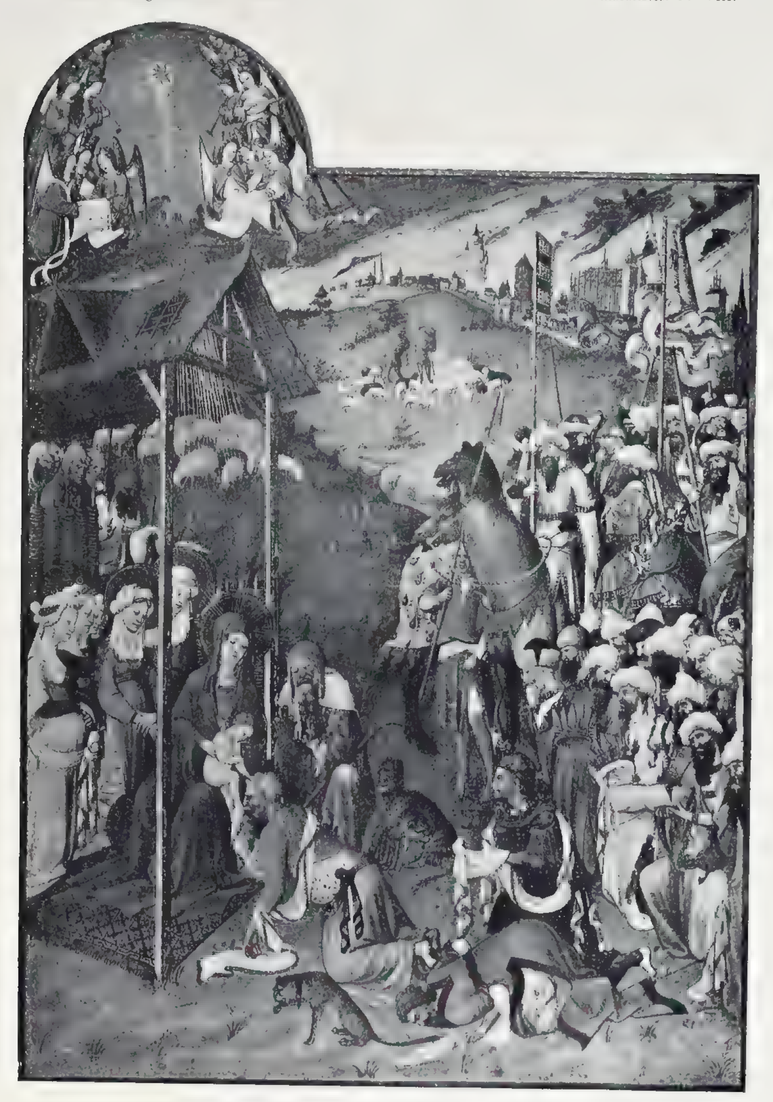
Miniature des Très riches Heures du duc de Berry

Signé [illegible]





FRESQUES DU PALAIS BORROMEO A MILAN



L'ADORATION DES MAGES P. 146

Miniature des Très riches Heures du duc de Berry,
signée FILIPPVS

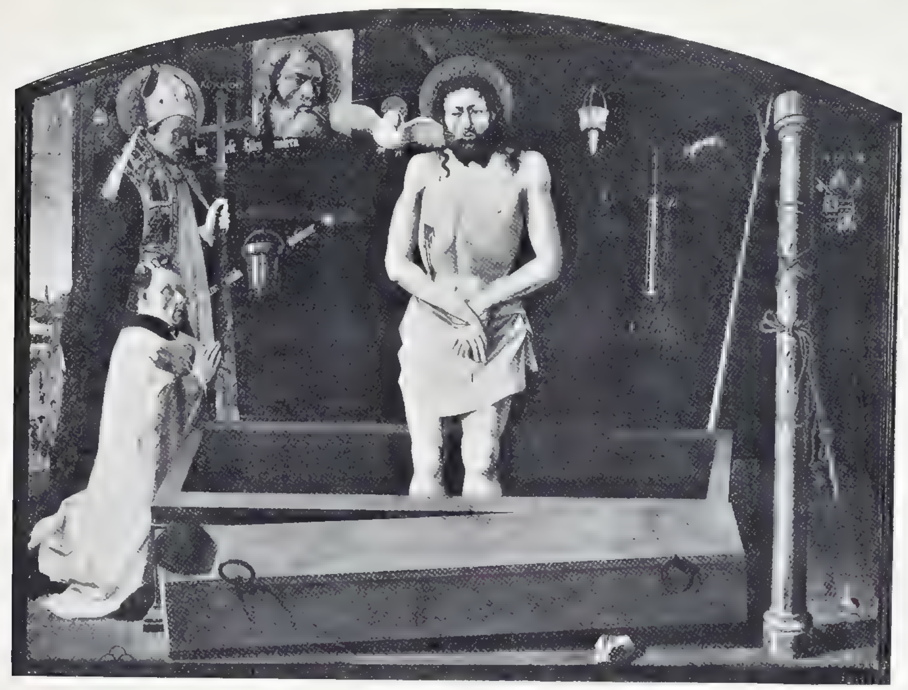






Miniatures du Livre d'Heures d'Aix-en-Provence
Signé CHUGOINOT avec une petite cigogne.

Cliché Mély



LE RETABLE DE BOULBON
(Musée du Louvre)
Exécuté à Aix-en-Provence et signé d'une petite cigogne.

P[illegible]



CHARLES LE TÉMÉRAIRE ET MARIE DE BOURBON

Miniature signée par JACQUES UNDELOT.



P. 232

LE COURONNEMENT D'ALEXANDRE

(Musée du Louvre)

Miniature de l'Antiquité des Romains signée JEAN F

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P. 234.

CÉSAR FRANCHIT LE RUBICON

Miniature de l'Antiquité des Romains par JEAN F.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P 236.

LA FUITE DE POMPÉE À PHARSALE

Miniature de l'Antiquité des Romains par JEAN F.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



LE MISSEL D'AUTUN

Première page signée par BENIGNE GUYOT



LE MISSEL D'AUTUN

Exécuté par [illegible] Guyot



I. LA PRÉSENTATION AU TEMPLE



II. LA DERNIÈRE CÈNE



III. LA DESCENTE DU SAINT ESPRIT

Miniatures du Livre d'Heures de Cassel signées H[IERONYMVS] B[OSCH].



LA NATIVITÉ

Miniature du Bréviaire Grimani

P. 168





LE MOIS DE MAI

Miniature du Bréviaire Grimani.



Cliché Mély

I. — ESTHER DEVANT ASSUERUS

Miniature du Bréviaire Grimani signée H.

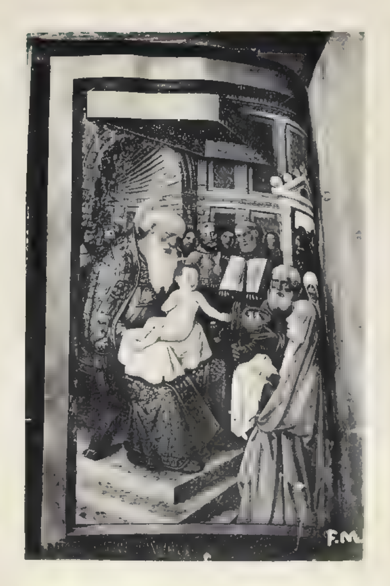


Cliché Mély

II. — JOSEPH REÇOIT SES FRÈRES

Miniature du Bréviaire Grimani signée HS.









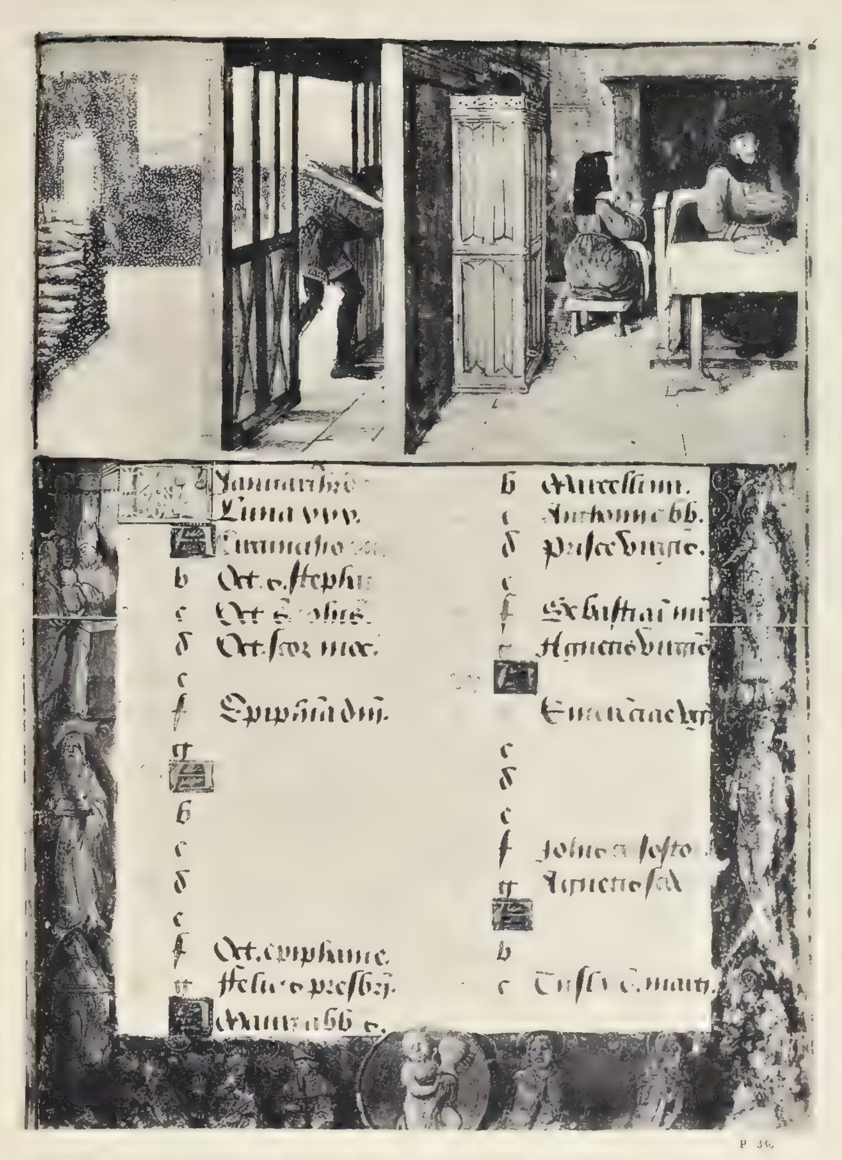
Clichés Mély P 320

LES HEURES D'ANNE DE BRETAGNE

I. — PIETA signée П. II. — LA PRÉSENTATION signée DEMERSAU.

III. — BOECE, miniature signée IE. IV. — Petites Heures d'Anne de Bretagne.

Phototypie Alary-Rueile, Paris



P 336

LES HEURES DE S. A. R. Mgr LE DUC DE CUMBERLAND
Le mois de Janvier.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



LES HEURES DE S. A. R. Mgr LE DUC DE CUMBERLAND
Le mois de Mai.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P. 334.

LES HEURES DE S. A. R. Mgr LE DUC DE CUMBERLAND
La Sainte Famille.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P. 336

LES HEURES DE S. A. R. Mgr LE DUC DE CUMBERLAND
L'Annonciation.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P 338.

LES HEURES DE S. A. R. Mgr LE DUC DE CUMBERLAND
L'Adoration des Mages.

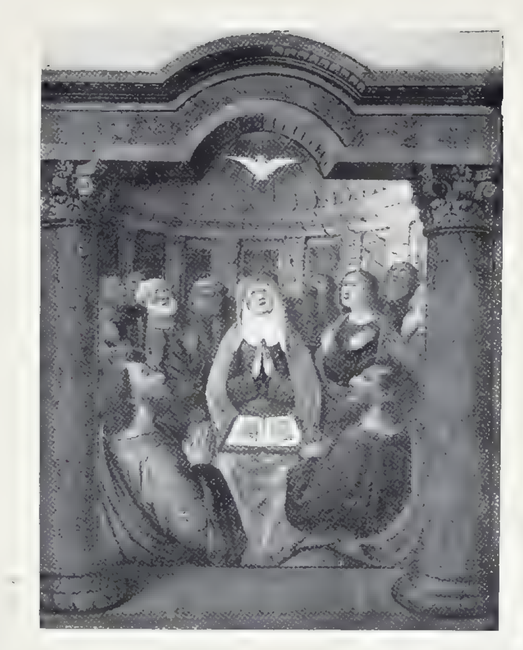
Phototypie Alary-Ruelle Paris



P 340.

LES HEURES DU BRITISH MUSEUM
La Descente du Saint-Esprit.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris

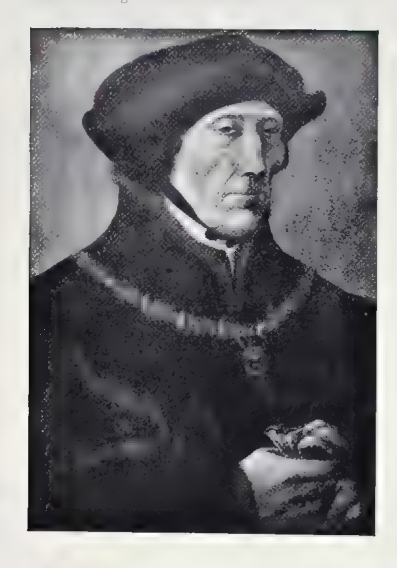




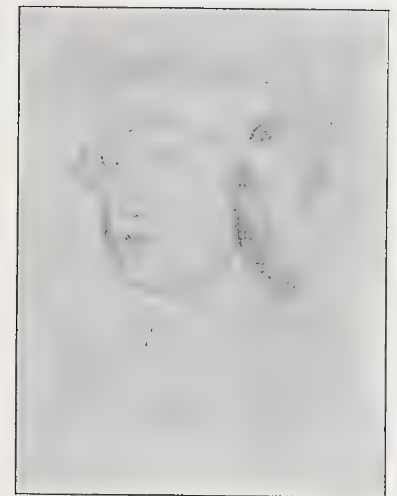
LES HEURES DU B^{on} ED. DE ROTHSCHILD
Signées ROMF.

I. La Descente du Saint Esprit. — II. Saint Jean l'Évangéliste.


F
M





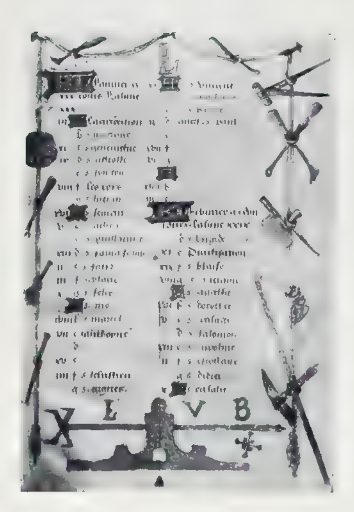




I. – GUILLAUME DE MONTMORENCY. II. – LE SIEUR DE LAUTREC.

III. – LE SIEUR DE TOURNON. IV. – LE MARÉCHAL DE CHABANNES.









LES HEURES DE LOUIS VAN BOGHEM P. 178

I. Les Quatre Saints couronnés.

Première page avec la firme de Louis Van Boghem, dans l'écusson du bas.

II. — Les outils de l'architecte-sculpteur.

Au bas les initiales de Louis Van Boghem.

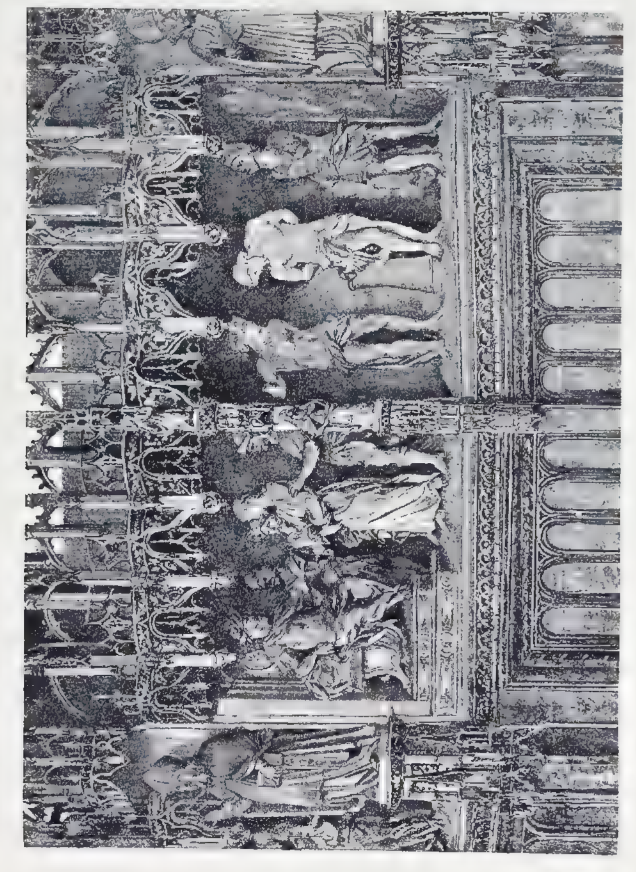
III. Encadrement de page avec la date de 1526.

IV. — Le couronnement de la Vierge.

Au bas les initiales de la famille Van Boghem. L. V. B. — L. A. — F. V. B.

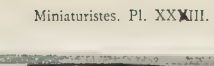


LE RETABLE DE LA VIE DE LA VIERGE A BROU

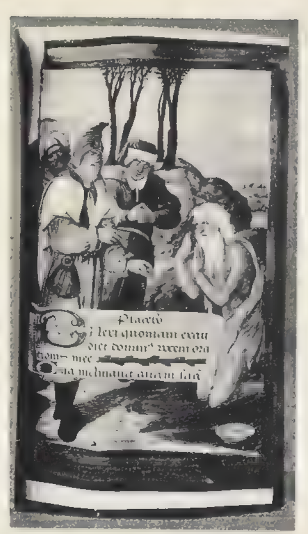


LE TOUR DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES









Clichés Mély. P 390

LES HEURES BRANICKI

I. — L'Annonciation aux Bergers.
II. — La Descente du Saint-Esprit.
III. — Le roi David.
IV. — L'Adoration des Mages signée Gaspar 1530.
V. — La Nativité.
VI. — Job.

Phototypie Alary-Ruelle, Paris



P 392

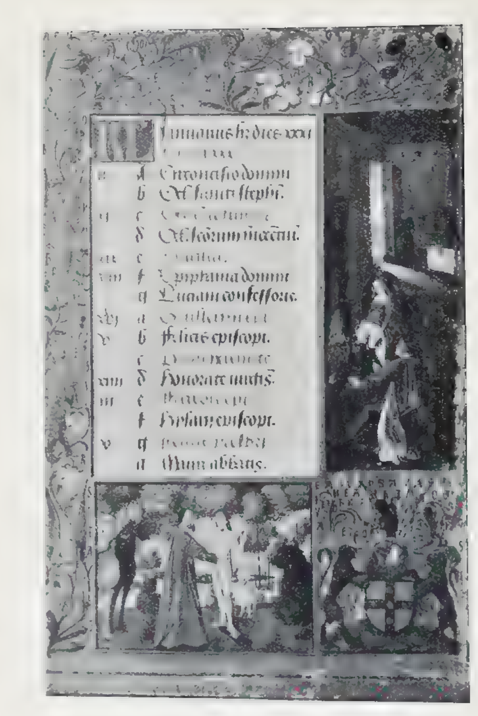
L'ANTIPHONAIRE DE PHILIPPE DE LEVIS
L'Immaculée-Conception signée FRAPA

Phototypie Alary-Ruelle, Paris

P. [illegible]

LE DECRET DE GRATIEN

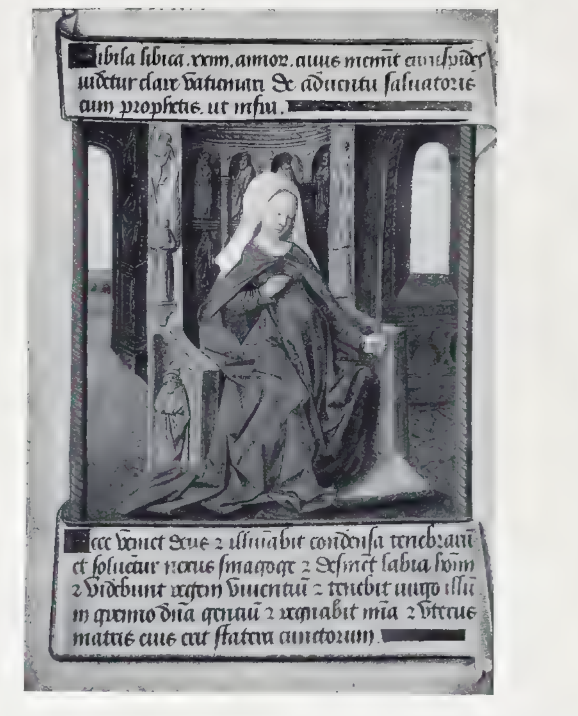
Signé GUILLERMUS BOUDREUIL.



P. 398

LES HEURES DE LOUIS DE LAVAL

Frontispice signé BOURGEO et FOUQUET





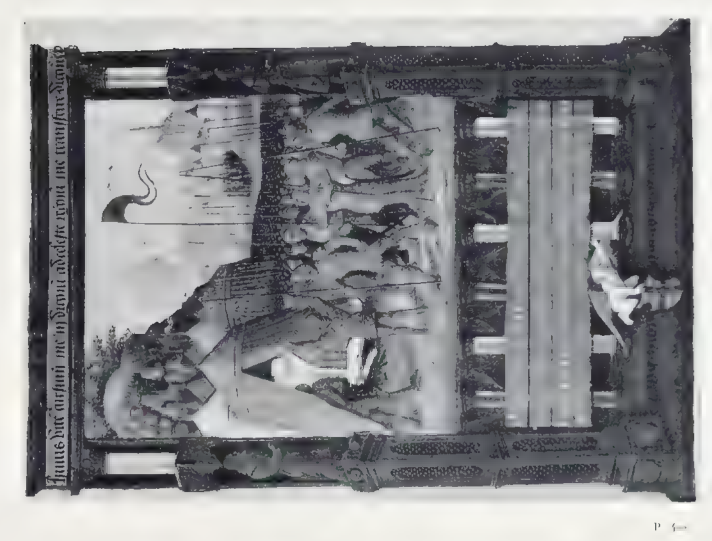
LES HEURES DE LOUIS DE LAVAL
Qui portent en tête le nom de Fouquet.

La Sibylle Libyque.

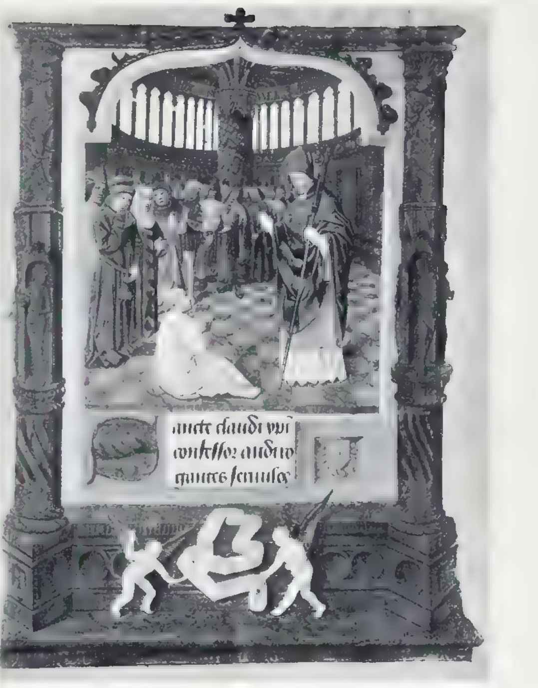
Le dit des Trois Vifs et des Trois Morts.
Signé Jehan Duchesne (peintre de Bourges)

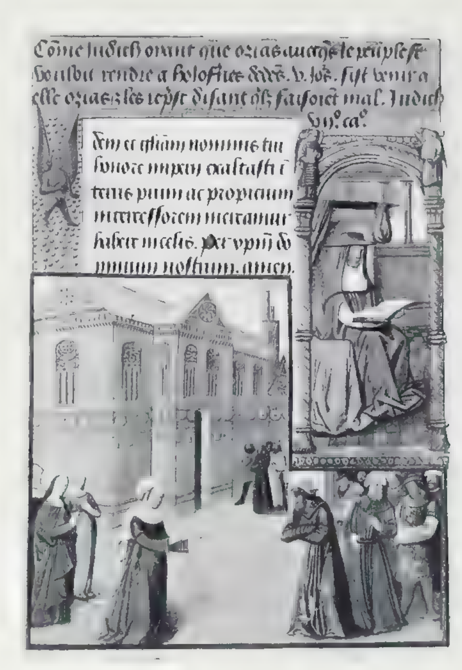


L'ANTIQUITÉ DES ROMAINS
Signé JEAN F



LES HEURES DE LOUIS DE LAVAL
La mort d'Holopherne





LES HEURES DE LOUIS DE LAVAL

Le miracle de saint Claude
Miniature signée WIELAN.

Judith et Osias.
Miniature signée RUBEUS.



L'ODALISQUE — P. 108

(1902)

Signée dans le diadème COLAB. IN VILLA MEDICIS

